

Em busca dos sons e das suas trajetórias: Entrevista com o prof. Dr. Carlos Sandroni¹

Miguel Colaço Bittencourt²
Rafael Moura de Andrade³

Primeiramente, agradecemos ao professor Dr. Sandroni pela oportunidade de entrevistá-lo e pela possibilidade de aprofundamento em sua trajetória acadêmica. Ao conhecermos este percurso de estudo à luz da busca reflexiva da música, é possível refletir temáticas da vida social, formas de abordagem dos sons, a produção, institucionalização e ampliação desta área de saber que se refere aos estudos de *música e sociedade*. Esperamos que esta entrevista possibilite boas reflexões e seja também o ponto de partida para questões da antropologia e da música para muitos pesquisadores.

REIA- Sua formação parece pouco ortodoxa à primeira vista, já que você vai da Sociologia à Musicologia, passando pela Ciência Política, e atualmente leciona no Departamento de Música da UFPE. Em que aspecto cada uma dessas áreas contribui para a sua formação e sua atuação como etnomusicólogo?

Carlos Sandroni – Eu comecei a gostar de música e a tocar violão com 13 para 14 anos, mas quando chegou a hora de entrar na faculdade eu não pensei em fazer o vestibular para música. Isso porque naquela época, mais do que hoje, o curso universitário era muito voltado para a música clássica. Hoje em dia ainda tem nos cursos de música um predomínio grande de temas, assuntos, instrumentos da tradição europeia erudita. Mas quando fiz vestibular, no final de 1976 – comecei a faculdade em 1977 –, no Rio de Janeiro e no Brasil, não existia curso de violão, por exemplo. Violão

1 Carlos Sandroni é doutor em musicologia pela Universidade de Tours, na França. Sua tese, defendida em 1997, trata das transformações do samba carioca entre 1917 e 1933. Possui mestrado em Ciência Política, pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), com dissertação defendida em 1987 sobre Mário de Andrade. É bacharel em Sociologia e Política pela PUC-RJ (1981).

2 Doutorando em antropologia pelo PPGA-UFPE, mestre em antropologia pelo PPGA-UFPE, bacharel em comunicação social, com especificidade em jornalismo pela FMN. Atualmente, é coordenador geral da Revista de Estudos e Investigações Antropológicas (REIA), também, é diretor executivo do Instituto Universo Panteísta (IUP).

3 Doutorando em antropologia pelo PPGA-UFPE, mestre em antropologia pelo PPGA-UFPE, especialista em mediação cultural pelo PPGCI-UFPE e bacharel em jornalismo pela UFPE.

na universidade não existia porque era considerado um instrumento muito popular, não era de orquestra. O curso de violão começou, se não me engano, em 1980, 81. Então, eu nem pensei em fazer graduação em música, e fui fazer sociologia porque achava que isso poderia ser útil na vida. Não tinha especial ideia de ser sociólogo, mas me interessava por coisas de humanidades, literatura, filosofia, política. Fui fazer sociologia e gostei. Durante esse período continuei fazendo música. Me graduei na PUC-RJ. Depois, quis fazer pós-graduação, porque eu sentia uma chamada para a reflexão sobre a sociedade.

No Rio, naquele tempo, em Ciências Sociais você tinha duas instituições que eram muito reputadas para pós-graduação: o IUPERJ e o Museu Nacional. Olhando hoje, retrospectivamente, teria feito mais sentido ir para o Museu Nacional, porque acabei mais ligado com antropologia, que era o que se estudava lá. Mas meu pai me estimulou a tentar o IUPERJ, onde se estudava Ciência Política e Sociologia. Eu gostava muito de política e fazia política estudantil. Talvez por isso, achei que Ciência Política podia ajudar. Mas acabei fazendo uma dissertação de mestrado bem atípica no IUPERJ dos anos 1980. “Como assim dissertação sobre Mário de Andrade no IUPERJ”? Porque minha pesquisa de mestrado foi sobre Mário de Andrade, e o IUPERJ tinha fama de ser quantitativista. Eu não sei até que ponto era realmente assim: havia pessoas muito diferentes na IUPERJ. Meu orientador mesmo, Cesar Guimarães, é um cara muito culto e muito aberto. Então ele me estimulou quando falei que queria pesquisar sobre Mário de Andrade. No caso, Mário de Andrade em sua faceta política. Na verdade, eu estava fazendo uma pesquisa em política cultural, quando comecei esse mestrado em março de 1982. Tempos depois, quem me deu um retorno muito positivo foi a Isaura Botelho, que trabalha nessa temática. Quando a conheci, muito anos depois, ela tinha feito uma tese sobre política cultural e veio falar comigo: “Aquela sua dissertação eu usei, foi muito legal”. A dissertação saiu em livro, no início de 1988⁴.

Então, dentro da Ciência Política foi uma opção por temas culturais. Em especial de música, porque a música é fundamental para Mário de Andrade. Nessa altura, quando eu estava fazendo o mestrado, também estava fazendo faculdade de música, pois nessa

4 Conferir Sandroni (1988).

época inaugurou-se finalmente o curso superior de violão. Quando começou a ter curso de violão na UNIRIO, na UFRJ, eu fui fazer, mas sem a pretensão de me formar. Não tenho graduação em música, mas cursei uns dois anos de música na UNIRIO para ter aula de violão e estar no ambiente musical. Isso, ao mesmo tempo em que eu estava escrevendo a dissertação, pois naquela época o estudante podia levar muito mais tempo pra concluir o mestrado. Eu entrei no IUPERJ em 1982 e concluí em 1987.

Eu estava lidando com música também, mas não conseguia fazer uma conexão acadêmica com música. Depois que terminei o mestrado, passei um tempo lá no Rio trabalhando com música, dando aula de violão e acompanhando minha irmã, que é cantora [*Clara Sandroni*] e começou a fazer discos nessa época. Foi neste período que achei um link entre música e academia, porque estava começando esse negócio de pós-graduação em música no Brasil, estava iniciando a ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Tive também a influência de Zé Miguel Wisnik, que estava preparando o livro *O som e o sentido*. Ele realizou o curso que deu origem ao livro em vários lugares do Brasil. Começou em São Paulo e depois fez cursos no Rio em 1985 ou 86. Assisti esse curso, que também se chamava “O som e o sentido”. Aí eu falei: “Como assim... O cara é professor de literatura na USP, e está aqui falando sobre música de um jeito que eu não vejo ninguém falar!” Porque no Brasil, os universitários de música, naquele tempo, eram professores de instrumentos, e a musicologia era apenas a musicologia histórica. Então Wisnik veio trazendo uma reflexão sobre música que eu conectei exatamente com o Mário de Andrade, porque Mário de Andrade tem uma reflexão muito ampla sobre música, misturando o erudito com o popular, pensando em música no geral, em música e sociedade. E o Zé Miguel foi um cara que nos anos de 1980 trouxe isso para nós como uma novidade.

Quer dizer, não era realmente uma novidade porque a etnomusicologia já existia. Mas meu conhecimento dela era menos que limitado. O pouco que eu ouvi falar sobre etnomusicologia nessa época, foi através do Anthony Seeger, porque ele já tinha relação com o Brasil, já ensinava no Museu Nacional e ministrava alguns cursos também de curta duração, um dos quais cheguei a fazer. Eu fiz um curso de curta duração com Seeger em 1986 ou 87, talvez, no Conservatório Brasileiro de Música. Era um curso sobre música indígena. Mas naquele momento não me sensibilizou tanto quanto o

trabalho do Zé Miguel. Porque o Zé Miguel falava sobre música em geral. Música popular e música erudita eram coisas que estavam mais próximas de mim, concretamente. Música indígena era uma coisa para mim meio “exótica”. Eu não estava atinando para o quanto a música indígena podia ajudar a entender a música em geral. Então, eu fiz o curso com o Tony, mas não me senti atraído para a etnomusicologia, porque pensei: “Etnomusicologia vai falar de música indígena, e meu interesse é música popular brasileira”.

Custei a ver que a etnomusicologia podia falar de qualquer música, inclusive de música popular brasileira. Isso foi só quando eu já estava na França. Mas comecei a perceber que poderia falar de música também academicamente, e não só como músico, com o Zé Miguel e com o Tony, e um pouco com Luiz Tatit também, que conheci na mesma época, e fazia doutorado na USP em Semiótica. Também fui estimulado por José Maria Neves, um importante musicólogo que ensinava na UNIRIO e que faleceu prematuramente. Daí falei: “Bom, então vou fazer musicologia”. E falei “musicologia” mesmo, e não “etnomusicologia”, por ignorância minha, porque em 1980 já tinha outros colegas no Brasil (como a Elizabeth Travassos, que tinha sido orientada por Seeger no mestrado), que estavam mais antenados com a discussão da etnomusicologia. E que talvez no ano de 1980 já pudessem ver que a etnomusicologia podia abordar todo tipo de música.

Consegui bolsa de doutorado do CNPq em 1991 e desembarquei na França, em musicologia, com um projeto de estudar a história do samba carioca. De novo, tive um orientador aberto, Jean-Michel Vaccaro. Ele era musicólogo, a especialidade dele era Renascença francesa, alaúde, música pra alaúde da Renascença. Mas ele falou: “Não... você pode escolher o teu assunto, nós também podemos trabalhar isso. O importante é que você tenha um tema bem definido e aí a gente vai achar o caminho pra tratar desse tema”. Ele teve essa abertura, na França, em 1991. Mas, conversando com o pessoal lá, logo me disseram que com esse meu tema, eu deveria procurar o pessoal da etnomusicologia, que iria funcionar melhor. E assim fiz, e fui parar na etnomusicologia. E acabei encontrando pessoas na etnomusicologia que tinham interesse por música popular, o que ainda era relativamente raro na França... Como o cara que acabou sendo meu real orientador, que realmente acompanhou minha pesquisa, Jean-Michel Beaudet.

Ele era, como Tony Seeger, especializado em música indígena, mas gostava muito de música popular, tinha estado no Brasil várias vezes, falava português. Foi ele quem me orientou e assim cheguei na etnomusicologia.

Mas esse doutorado ainda foi em Musicologia?

O título é em Musicologia. O que hoje em dia me deixa satisfeito, acho interessante desfazer um pouco essa barreira entre musicologia e etnomusicologia. É uma tendência forte hoje em dia. Procuo conversas entre musicologia e etnomusicologia, para pensar a música de uma maneira mais geral.

Seria correto pensarmos que o etnomusicólogo deve ter duas preocupações fundamentais em suas pesquisas, a estrutura musical e a vida social? Quais as implicações de tal distinção?

É uma pergunta bem difícil essa, na verdade, porque eu acho que é a questão chave, a questão ampla sobre a etnomusicologia, que de certa forma está no nome. Quando você fala “etno”, remete para a vida social. E “musicologia” remete em princípio para os sons. Bem, muitas vezes se fala que “música são os sons”, mas acho que uma das contribuições do debate da etnomusicologia, é que se pode ter uma visão mais ampla de música. Pensar na música como uma atividade social. Se você pensa a música como uma atividade social, essa distinção perde a sua força. Ela não acaba, mas ela não é tão forte mais, porque música nesse sentido faz parte da vida social. E você não pensa obrigatoriamente na estrutura dos sons, embora isso possa ser muito interessante. Acho interessante quando você consegue integrar nesse debate da atividade musical e da sociedade como um todo, também, a estrutura dos sons. Mas não acho que seja obrigatório.

Você pode falar sobre a música enquanto atividade social sem falar sobre a estrutura dos sons obrigatoriamente. Se você pensa em alguns trabalhos do Howard Becker, ele fala justamente da música enquanto vida social. E lá no [livro] *Outsiders*, nos capítulos sobre música – tem um ou dois capítulos sobre música nesse livro – o

autor fala sobre músicos e a música que eles fazem. Digamos que ele analisa mais a atividade do músico. O que faz, de onde vem, como se vê, como vê o público. Mas ele não deixa de falar dos sons também, ou pelo menos da apreciação que os músicos fazem dos sons. Ele não analisa a estrutura dos sons, e mesmo assim é super interessante. Bom, ele não se diz etnomusicólogo, mas você tem muitos trabalhos de etnomusicologia que vão numa linha bem parecida... Que falam da música de alguma maneira, sem necessariamente fazer uma análise das estruturas dos sons. Mas, quando você consegue também de alguma forma falar sobre a estrutura dos sons, é interessante. Eu especialmente gosto de fazer isso. Não é sempre que consigo fazer isso nas pesquisas, mas gosto especialmente quando consigo.

No *Feitiço decente* você consegue fazer isso. Você consegue aliar uma análise sobre a estrutura rítmica do samba, a batida, e as transformações históricas inscritas em determinado período de desenvolvimento do gênero. Como é que foi a escolha do tema? Você já começou a falar um pouco de sua experiência na França. No desenvolver do trabalho, como conseguir aliar de fato essas duas perspectivas?

A escolha do tema veio de meu interesse por música popular brasileira, começando a escutar algumas gravações antigas, e de meu interesse por história. Tem aquela pergunta do início do livro e do início da pesquisa, que era: “Por que se fala que o primeiro samba foi ‘Pelo Telefone’, em 1917?” Agora [2017] está fazendo 100 anos do sucesso de “Pelo Telefone”. Quando você vai ouvir a gravação, diz: “Puxa, mas isso não parece com samba”. Aliás, hoje em dia é muito mais fácil, já que você tem boa parte das gravações brasileiras antigas disponíveis pela internet. Em 1990 ou 1991 você não tinha isso, mas as poucas coisas que consegui escutar naquela época, me faziam pensar: “Essa não é a batida de samba que aprendi, nem a que eu ouço os bons violonistas do Rio de Janeiro tocarem”. Em “Pelo Telefone” tem um cara tocando violão, mas o que ele toca não parece com samba. O ponto de partida foi esse: como é que acontece essa mudança? Como é que o samba se tornou o samba que a gente conhece? Como é que, através das gravações, a gente consegue acompanhar essas transformações do samba, o momento em que isso acontece e como acontece?

De certa forma o método utilizado na pesquisa se distancia um pouco do que se faz normalmente na etnomusicologia....

Totalmente. Porque justamente, quando comecei a pesquisa eu não estava especialmente dentro desse campo, entendeu? Minha perspectiva não era: “Sou um etnomusicólogo, vamos ver o que um etnomusicólogo faz”. Minha perspectiva era: “Estou interessado na história da música popular brasileira. Que ferramentas tenho pra poder entender isso daqui?” Então, como o interesse era histórico... aliás, isso era até um tema de conversa entre eu e meu orientador, o Beudet, porque ele aceitou esse formato, mas não era absolutamente o tipo de coisa que ele fazia. E o tipo de leitura que eu fazia com ele, era muito mais de etnografia, etnografia da música. E ele sempre me dizia: “Mas, e as pessoas?... Você não pode conversar com as pessoas”? E não podia, porque Donga, Sinhô e Ismael Silva já estavam mortos fazia tempo...

Aí teve uma ocasião em que, justamente em uma das minhas viagens ao Brasil em pleno trabalho, eu entrevistei vários violonistas que tocavam samba. Fiz isso com a intenção de poder comprovar, para além da minha própria experiência, que de fato a maneira de tocar samba não era a que a gente escutava nas gravações. Eu percebia isso porque tinha aprendido uma batida de samba que não era aquela, e também porque via, assim informalmente, as pessoas tocando samba, e elas não tocavam daquele jeito como em “Pelo Telefone”, ou nas outras gravações de 1918, 19, 20. Então eu falei: “Bom, deixa eu entrevistar violonistas e vou ter uma comprovação com base empírica”. Entrevistei uns dez violonistas, isso deve ter sido em 1993 ou 1994. Quando voltei pra França e dei as entrevistas pro Jean-Michel Beudet, e ele falou: “Isso sim! Agora eu estou em casa! Isso aí são os músicos falando. Você vê os conceitos que eles têm.” Mas, bom, acabou que isso aparece muito pouco na minha pesquisa, porque foi mais pra fazer essa comparação, de como se tocava nos anos 1990 e nos anos 1917 ou 1920. O tema continuou sendo a transformação, o sentido histórico. Bom, atualmente existe um negócio chamado etnomusicologia histórica, que inclusive tem se desenvolvido ultimamente. Mas naquele momento, a classificação do meu trabalho como etnomusicologia teve a ver com o tema ser música popular, mas a metodologia não era

tipicamente etnomusicológica. Eu digo até na apresentação do livro que isso pra mim não é tão importante, as etiquetas.

Ao mesmo tempo, o Jean-Michel Beaudet e os contatos que tive com a etnomusicologia lá na França me abriram muito o interesse por outras coisas além de MPB... Eu era um músico do Rio de Janeiro que me interessava por música popular brasileira, bossa-nova, samba, tropicalismo. Quando chego na França percebo que as pessoas que têm questões interessantes, as conversas mais interessantes sobre música, eram pessoas que trabalhavam com música de tradição oral, músicas que não iam pro disco, músicas rurais, ou seja, os etnomusicólogos. Porque a França, neste ponto como em tantos outros, é bem diferente dos Estados Unidos. Nos EUA, onde a etnomusicologia é muito maior, existe, há mais tempo, muito mais gente trabalhando com a música popular urbana e comercial. Na França não era assim, e a minha tese foi realmente um pouco fora do campo.

A minha inserção mais efetiva na etnomusicologia veio depois. Porque quando voltei ao Brasil, em 1997, queria criar minha rede, e a etnomusicologia foi o caminho natural. Eu tinha gostado dessa pesquisa mais etnográfica, mais trabalho de campo, com que tinha tido contato na França, embora sempre um contato indireto. Na verdade, eu nunca fiz um “campo” no sentido mais clássico da palavra, um campo malinowskiano. Hoje em dia é mais fácil a gente achar que isso não é tão importante. Nos anos 1990 talvez ainda fosse um tema mais conflituoso. Então, volto ao Brasil em 1997 e visto a camisa do etnomusicólogo, o que aliás continuo vestindo com muito gosto. E aqui em Recife vim trabalhar com músicas atuais. Talvez eu pudesse dizer que meu campo é Recife. Eu cheguei como um estrangeiro, carioca, vindo de fora, começando a aprender sobre maracatu, coco, enfim. E aí ficou mais fácil quando comecei a publicar sobre maracatu e coco. Já não era mais histórico, era atual. São temas de música de tradição⁵ oral, etc. Então, nesse sentido meu trabalho se encaixou melhor com uma certa visão, que aliás também já passou de moda, do que vem a ser etnomusicologia *mainstream*.

Você fala que quando chega em Recife você vai vestir uma camisa de etnomusicólogo até para ter com quem dialogar. Mas aí você vai entrar no

⁵ Conferir: Sandroni (2007, 2008^a, 2013).

Departamento de Música da UFPE onde, como você falou antes, os cursos de música tinham uma tradição de estudar muito mais a música erudita. Então como foi a experiência de entrar, como etnomusicólogo, no departamento de música da UFPE?

A história foi a seguinte. Quando estava terminando o doutorado, na época eu não usava email ainda, mas tinha uma amiga que já usava. Ela já era super antenada com coisas de internet, e ela recebeu um anúncio que tinha sido postado pelo Departamento de Música da UFPE procurando alguém com doutorado em musicologia, e o meu doutorado era em musicologia. Eles estavam querendo atrair alguém com um contrato de professor visitante, e naquela época o Departamento conseguiu isso, o que é uma coisa incomum para um departamento que não tinha pós-graduação. Era uma vaga para musicologia, então, eu me candidatei. Eu estava procurando trabalho, claro... terminando o doutorado. E eles se interessaram também, eu mandei currículo, etc. e vim como professor visitante de musicologia para dar aula de história da música. Ou seja, não era propriamente como etnomusicólogo. Fiz o combinado, mas também comecei a falar de etnomusicologia, propus a criação de um Núcleo de Etnomusicologia, chamei alunos interessados e começamos a agitação em torno da etnomusicologia. A experiência foi legal, eu gostei e passei um ano como professor visitante. Depois o contrato acabou e eu fiquei solto durante um período. A minha esposa conseguiu um trabalho, eu consegui uma bolsa e a gente foi ficando, porque gostei, queria ficar aqui. O departamento também gostou, ficou interessado em conseguir uma vaga para abrir um concurso, e definiu a vaga como sendo de etnomusicologia. Já estava claro que eu me definia como etnomusicólogo, apesar de ter o doutorado em musicologia. Eu deixei isso claro desde o início, ao mesmo tempo em que eu tive toda a boa vontade para dar aula de história da música também, o que aliás até hoje faço com gosto. A UFPE abriu uma vaga de etnomusicologia, e foi a primeira vez que ao norte da Bahia uma universidade brasileira teve uma vaga com este perfil. A Bahia já tinha etnomusicólogos, tinha mestrado e acho que já tinha até doutorado. Mas ao norte da Bahia não tinha nenhuma vaga de etnomusicologia em universidade federal. Minha colega Alice Lumi já lecionava na UFPB, mas ela havia entrado lá num concurso para

professora de piano. Uma vaga consagrada à etnomusicologia, essa na qual entrei foi a primeira no Brasil ao norte da Bahia⁶.

Nós vimos uma afirmação muito interessante sua em entrevista ao Instituto Moreira Salles. Você diz: “A conclusão que tiro, quanto a mim, é que a música é a arte de combinar e descombinar pessoas através de sons. Ou pelo menos essa é a perspectiva etnomusicológica com que me identifico. Gosto de fazer música e de fazer pesquisa em música como parte dessa reflexão e dessa prática de combinação e ‘descombinação’ de pessoas sonoras. Que consequências epistemológicas podemos tirar dessa afirmação?”

Pois é, brinquei um pouco com uma piada que conto nessa entrevista. O ponto de partida é a famosa definição, “música é a arte de combinar sons”. Aí chega o maestro e diz: “Nós somos músicos, então vamos ensaiar. Segunda-feira de manhã, todo mundo aqui com o instrumento”. Mas um logo responde: “Segunda eu não posso!”. E o outro: “Só posso terça de tarde!”, etc. Conclusão: música é a arte de combinar horários. E de fato. Outro dia eu estava almoçando com um colega, professor de percussão, que dizia: “Pois é, a gente criou o grupo de percussão aqui da UFPE e eu estava afim de fazer concerto, mas é uma dificuldade porque o pessoal não se entende com horário, o cara não vem, não sei quê”. Então para conseguir fazer música, você tem que combinar as pessoas. As pessoas têm que estar naquele lugar e naquela hora pra fazer junto o negócio. Ou seja, a música é produto dessa combinação de pessoas e a combinação de pessoas depende de n fatores.

Em certas sociedades podem existir regras ou costumes culturais, vamos dizer, que combinam previamente. Tal época do ano tem o ritual tal, então aquela sociedade está comprometida com aquele ritual. Talvez toda a sociedade de alguma maneira vá participar daquele ritual, e eles podem fazer música porque está todo mundo ali fazendo o que é necessário para isso. Uns trazem a cerveja de mandioca, outros trazem os maracás, e a música acontece. Na nossa sociedade, às vezes, temos um pouco disso. Por exemplo, no São João as pessoas estão combinadas para fazer forró, ou outros tipos de

6 Para saber mais sobre a institucionalização deste campo de saber, confira: Sandroni (2008).

música para dançar. Mas boa parte da música profissional, que não é sazonal, vamos dizer assim, ela depende dessa possibilidade mais eventual das pessoas estarem juntas. Elas vão criar isso de várias maneiras. Desde o músico que consegue a confiança e o tempo de seus colegas que se dispõem a ir ensaiar num estúdio naquele dia e naquela hora, até o cara que tem dinheiro para pagar o ensaio ou a apresentação, e aí o negócio acontece.

E isso vale também para as pessoas que vão fazer música como lazer, *hobby*, e para quem isso pode ser altamente significativo. Existem depoimentos sobre isso, de como uma prática musical amadora, bem feita e regular, pode ser extremamente importante na vida de alguém, cantar no coral ou participar de um grupo percussivo. Aliás, as palavras que usei não são boas, porque elas não ressaltam esse lado importante e fundamental para as pessoas. *Hobby*, lazer, amadorismo, nenhuma destas palavras expressa isso. De todo jeito, são situações em que a música consegue acontecer, porque de uma maneira ou de outra as pessoas se combinaram. De alguma maneira se chega a esse fato, que não é evidente, não é trivial, como se diz, de conseguir juntar um grupo de pessoas com os instrumentos e com os saberes necessários para fazer música.

Na mesma entrevista ao IMS, em 2014, o senhor diz: “A chamada ‘música popular’ foi, pelo menos até o final do século XX, uma grande reelaboração criativa de formas que tinham uma base ‘folclórica’ ”. Como podemos pensar nessa reelaboração criativa nas músicas tradicionais no Nordeste, especificamente?

Bom, quando eu dou aula de história da música popular, como tenho feito aqui na UFPE, é uma coisa que sempre enfatizo. Se você pegar os gêneros canônicos da história da MPB – samba, choro, frevo, baião, forró – verá que se começa a ouvir falar de música ou de dança com esses nomes, primeiro fora da indústria cultural. Você ouve como uma coisa ligada ao carnaval, ligada às festas, aos bailes comunitários entre amigos, entre vizinhos. Então, a música popular é uma espécie de reelaboração disso, cada vez mais profissionalizada. Até o próprio funk, num certo sentido. Antes de ser um gênero da indústria cultural, o funk carioca foi um baile popular das favelas do Rio de Janeiro. O livro do Hermano Vianna sobre o mundo funk carioca foi feito antes do funk

carioca aparecer como produção fonográfica. Tinha a ver, claro, com produtos fonográficos que eram trazidos dos Estados Unidos. Mas se transforma em alguma coisa “carioca”, no sentido de originalidade local, a partir do baile. A gente não chama de “folclore” porque a palavra folclore ficou associada a contextos rurais, mas o baile funk tem em comum com a ideia de folclore, se você descontar o que pode haver de pejorativo na palavra, a situação em face a face, a interação direta entre os participantes. Claro, tem o som eletrônico como elemento fundamental. Mas apesar do som ser de disco ou computador, o essencial não é você parar pra ouvir o som, o essencial é você interagir dançando, cantando junto, criando aquelas *melôs* que eles criavam. Tem algo em comum com a ideia de folclore, no sentido de uma coisa que é baseada no que as pessoas estão fazendo entre elas, e não no consumo passivo de um produto industrial.

É possível relacionar de uma maneira mais direta a ideia de música popular e de cultura popular?

Isso é um uso que num certo momento se cristalizou, no Brasil, e que eu não sei até que ponto hoje em dia está mudando. Mas até um certo momento ficou habitual falar assim. Nas vezes em que ensinei nos Estados Unidos, foi algo difícil de explicar, e até paradoxal: “Olha só que bizarro...” A “música popular” não faz parte da “cultura popular”! Porque quando você fala “música popular”, remete para a música da indústria cultural. Então a música popular é aquela que é feita pra disco, que é feita no estúdio, que é feita pelo profissional. Agora, quando você fala “cultura popular”, não. “Cultura popular” se cristalizou num certo momento como sinônimo de folclore. Ou seja, para não falar de folclore, que se tornara pejorativo, falava-se de cultura popular.

Ao usar “cultura popular” e não “folclore”, fica mais fácil ampliar o leque, porque havia uma certa polêmica sobre se escola de samba era folclore, por exemplo. Se o boi de Parintins era folclore. Essas manifestações vinham de alguma coisa que tinha relação com o folclore, mas tinha passado por inflexões que a levava a se aproximar de espetáculos de massa, fazendo gravações que vendem milhões de cópias, transmitindo pela televisão com patrocínio da coca-cola e de tantos outros. As pessoas que se identificavam como “folcloristas” diziam que isso já não era mais folclore, que estava

deturpado, que era uma coisa industrial. Já a expressão “cultura popular” tinha essa ambiguidade, porque no mundo de fala inglesa eles usam *pop culture*, *popular culture*, justamente para se referir à cultura de massas, ligada à indústria. As pessoas que estudam *pop culture* estudam Madonna, Michael Jackson, novela, televisão. Passar a usar “cultura popular” aqui, no Brasil, teve esses dois sentidos. Um, de evitar o aspecto pejorativo da palavra “folclore”, e outro, de abrir um pouco o leque do que podia ser incluído. Aliás, só abriu um pouco mesmo. Na prática, “cultura popular” acabou virando um sinônimo de folclore, mais *up-to-date* e com apenas um pouco mais de abertura. Uma visão ampla de folclore que permitiu incorporar o boi de Parintins e as escolas de samba. Uma pessoa chave nesse movimento foi a Maria Laura Cavalcanti, que estudou exatamente escolas de samba e o boi de Parintins.

Nas minhas aulas, “música popular” e “cultura popular” continuam sendo coisas diferentes, porque quando você fala em música popular, resolutamente está falando da música da indústria, embora no caso brasileiro com essa reelaboração de fontes mais tradicionais. E ao falar de “cultura popular” está falando basicamente do que se chamava “folclore”, com muito orgulho, até meados dos anos 1960. Mas note que essa reelaboração de que falei teve muitas vezes um sentido de negação. O samba, por exemplo, teve como base, lá no final do século XIX, o samba de roda da Bahia que a Tia Ciata trouxe pro Rio de Janeiro – assim a história é contada, inclusive por mim (*risos*). Então aquelas velhas baianas faziam samba de roda, e aquilo se transformou no samba carioca. Mas fica implícito aí: samba de roda não existe mais, é uma coisa da antiguidade. A tal “reelaboração” tem esse lado negativo, de dizer que o que seria o folclore, é só o “folclore” no sentido pejorativo. É só a coisa antiquada, só uns velhinhos que fazem, que os antropólogos gravam, registram e botam no museu (o museu à moda antiga, claro). Já o que conta mesmo, o que é vivo e pulsante, é a música popular, a que já está gravada e é industrial desde o início.

A gente pode tratar a cultura popular como uma categoria analítica? E será que podemos pensar da mesma forma o tema do patrimônio imaterial?

Creio que não, embora suspeite que a distinção entre “categoria analítica” e “categoria local”, ou “nativa”, seja mais complicada do que se imagina. “Patrimônio imaterial”, “cultura popular”, são categorias das pessoas, de um “campo” que se estuda. Não são analíticas como as próprias categorias de “êmico” e “ético”, por exemplo. Quando você fala de categoria êmica e categoria ética, isso é uma coisa que foi elaborada por pesquisadores. Não é nada que eles encontraram em algum grupo que estavam estudando. Nesse sentido, “êmico” e “ético” em si já é uma categorização de tipo “ético”. Então, se formos distinguir as categorias analíticas e as categorias das pessoas com quem pesquisamos, eu acho que cultura popular é uma categoria das pessoas com quem pesquisamos, e do contexto em que pesquisamos. E patrimônio, ainda mais claramente! Porque “patrimônio imaterial” é uma expressão que foi gestada, e se pode acompanhar a gestação dessa categoria por um grupo específico, que é o grupo de intelectuais reunido pela UNESCO para este fim. Grupo que inclui antropólogos, mas a expressão não é pensada pra responder a problemas de antropólogos. Ela é gestada para responder a uma questão política da UNESCO, de política pública.

Como integrar nas políticas públicas certos elementos que eram vistos como merecedores de reconhecimento da UNESCO, mas que não entravam na Convenção do Patrimônio Cultural, de 1972? É aquele caso famoso do Santuário de Ise, no Japão. Um dos templos mais venerados do shintoísmo, importantíssimo, mas não se encaixava na convenção de 1972, porque a madeira do templo não era antiga. O templo tinha mais de setecentos anos, mas a madeira era substituída a cada 25 anos. Então os técnicos da UNESCO não reconheciam ali “antiguidade” e “autenticidade”, tal como definidas pela convenção de 1972, cujo paradigma eram as pirâmides do Egito... (*risos*). Conseguir reconhecer oficialmente o valor do Templo de Ise, era um problema de política pública para a cultura. Aí você chama os antropólogos para discutir. Antropólogos, representantes de Ministérios da Cultura, burocratas da UNESCO, todo mundo se junta representando vários países, e chega na ideia de “patrimônio imaterial”. Então não é uma categoria analítica, é uma categoria de política pública. Se você está discutindo

política pública para a cultura como antropólogo, aquilo é uma categoria do teu campo, não uma categoria analítica.

Mas os usos são distintos. O uso que o antropólogo faz da categoria de cultura popular muitas vezes é distinto do que se encontra sendo utilizado no campo. E aí essa distinção não tornaria essa categoria uma categoria analítica?

O problema é que não sei se tem alguma “categoria do campo”, que a gente use igual a como as “pessoas do campo” usam, entendeu? Porque você sempre dá um tratamento antropológico para aquela categoria, que vai diferir do uso comum. E do mesmo jeito, as categorias analíticas sempre podem ser reportadas, através das devidas mediações, a usos locais e específicos, até mesmo “êmico” e “ético”... Nesse sentido também, que digo, a própria distinção entre os dois tipos de categoria nem sempre é tão simples, ou talvez nem sempre tão necessária.

Agora... porquê a gente, aqui no Brasil, fala em “cultura popular” do jeito que fala? Aqui em Pernambuco então... Pesquisando esta área, não tem como você não falar, porque é uma coisa que realmente está nas conversas, discursos e documentos das pessoas com quem se interage.

E em que medida o popular neste caso vai diferenciar tipos de cultura?

O caso de Pernambuco é um bom exemplo justamente para ver como isso é uma coisa do campo. Porque em música, especialmente, você tem o chamado “palco da cultura popular”. Quando você, Rafael, foi lá no Festival de Inverno de Garanhuns⁷, e escreveu sobre isso, não tinha o “palco da cultura popular”? Em todo caso, é muito comum ter nos festivais aqui em Pernambuco um “palco da cultura popular”. Daniel Sharp, o etnomusicólogo norte-americano que estudou o coco de Arcoverde, mostra bem como é que no São João de Arcoverde tinha um “palco da cultura popular” e um outro palco de atrações mais caras, de cachês maiores. As pessoas que detém o poder de

⁷ Referencia do texto de Rafael Moura neste volume.

organização desses festivais dividem assim, elas fazem essa distinção, com consequências práticas.

Os agentes assim classificados podem, aliás, protestar contra isso. Um caso interessante é o de Lia de Itamaracá. O reflexo costuma ser classificá-la na rubrica “cultura popular”, mas Marcia Mansur, que a entrevistou como parte de sua pesquisa de mestrado, ouviu-a dizer: “Não me chama de cirandeira. Eu sou cantora!” Ela queria fugir dessa classificação que lhe deram. Ela via que era uma classificação que trabalhava contra ela. O palco era pior, o camarim era pior, a água era pior. Toda a infraestrutura do negócio.

Às vezes a gente diz, “a *chamada* cultura popular”, que é um recurso que se pode usar, quando as categorias têm dificuldades conceituais ou políticas. Mas não gosto de ficar falando muito “a chamada cultura popular” ou “o folclore, entre aspas”. Não gosto de ficar colocando aspas em tudo, porque isso carrega muito o discurso, e parece que a gente está pedindo desculpas. Prefiro usar as palavras, e depois ter um momento para refletir sobre esse uso. Já que reflito sobre o uso das palavras, prefiro falar sem ter que ficar botando aspas toda hora, porque quase tudo que a gente diz, pensando bem, pode ser passível de enquadramento nestas aspas que indicam tomada de distância.

Você chegou a comentar isso rapidamente em uma resposta anterior, mas eu gostaria que você voltasse a tratar da diferença de tratamento da cultura popular no Brasil, nos Estados Unidos e até na França, caso haja essa diferença também.

Eu até escrevi sobre isso. Na França, eles falam *musique populaire*, mas não estão se referindo ao que a gente chama de “música popular”. Eles se referem a algo mais próximo das músicas tradicionais. E a ideia de *culture populaire*, lá, não foi usada no âmbito das políticas culturais. O que mais se aproximou disso, antes da chegada do patrimônio imaterial, foi a ideia de “tradição”. Por exemplo, a instituição pública mais importante dessa área, na França, foi durante o século XX o *Musée National des Arts et Traditions Populaires* – Museu Nacional das Artes e Tradições Populares. Não houve um museu ou centro *de la Culture Populaire*, como há no Brasil.

Talvez eles não pensassem que seria apropriado colocar a palavra “cultura” ali. A palavra cultura seria demasiado importante para ser usada nesses termos. Há reflexões críticas sobre esses usos, que se perguntam: “Porque falar em cultura *popular*? Porque fazer essas distinções dentro da cultura?” Mas o fato de você usar o termo “cultura” para se referir ao “popular”, tem um aspecto que já é um avanço, se posso dizer assim. É um avanço no sentido de reconhecer aquilo como *cultura* também. No contexto em que se começou a usar isso, podia haver um sentido progressista, um sentido de inclusão social, e não de exclusão. Você fala assim: “Ah, quando se fala em cultura *popular* você está excluindo, porque o resto é cultura, só, e isso aqui é só cultura popular”. E às vezes de fato funciona para excluir, como nesse exemplo da Lia de Itamaracá que mencionei: inclui-se a cirandeira, mas numa posição inferior, subordinada. Então nesse sentido você pode combater, politicamente, talvez não o *uso* da expressão, mas o uso *que se faz* da expressão. Mas se pensarmos nas conjunturas dos anos 1950, 60 e 70, é possível que esse uso fosse um uso inclusivo. Um uso que possibilitasse aumentar o reconhecimento dessas manifestações, ao chamá-las de *cultura* popular.

É uma reflexão que precisa ser colocada a partir de uma perspectiva histórica...

Exatamente.

Como é o caso da diferença entre as perspectivas na França e nos EUA...

É... nos EUA, como eu ensinei lá sobre música popular, essas questões de terminologia se colocavam obrigatoriamente para eu me fazer entender. Agora... no caso da França, eu era estudante, falando especificamente de música popular e percebendo que eu não podia traduzir música popular brasileira como *musique populaire brésilienne*. Eles não entendiam, gerava estranheza quando eu dizia do que estava querendo falar. Eu estava falando de samba, de bossa nova, de tropicalismo, e eles me diziam que isso não era *musique populaire*, já era uma música da indústria. O “popular” pra eles tinha a conotação de ser “feito pelo povo”, e não como para os norte-

americanos, de ser “consumido pelo povo”. E o uso brasileiro parece que é uma mistura dos dois...

E como poderíamos traduzir para o francês a ideia de música popular brasileira?

Não tem tradução exata. Quando a gente quer falar do Brasil, acaba dizendo: “O que no Brasil se chama música popular brasileira, ou *musique populaire brésilienne*”. Mas quando eles vão falar do equivalente lá na França, do que seria a nossa música popular lá, eles usam várias categorias diferentes. Por exemplo, era muito usado *musique de variétés* – “música de variedades”. É curioso porque *variétés* é a música do rádio e da televisão, e aos poucos eu fui vendo que tem a ver com esse fato de que os músicos populares não são só músicos. Muitas vezes eles dançam também, eles fazem cinema, tem mesmo uma coisa de “variedades”, você tem que fazer várias coisas. Em alguns casos isso é mais marcado, mas mesmo quando não é tão marcado, isso acaba acontecendo. É o que a gente fala “Ah, fulano é artista”. Popularmente se fala muito isso, quando o cara é cantor ou quando é ator de televisão... tem cantores aqui que são atores de televisão também, e vice-versa, como o Fábio Júnior, a Sandy, Xuxa, por aí vai... Então é essa ideia um pouco, que eles traduzem por *musique de variétés*.

A ideia de *chansons française* tem essa relação?

A *chanson française* é diferente, porque ela ganha uma aura mais nobre. Nesse sentido a MPB brasileira tem muito a ver com a *chanson française*, porque tem essa coisa de que ser “de alta qualidade”, de serem “poetas”. São caras diferenciados, é o Georges Brassens, o Jacques Brel, o Serge Gainsbourg. Aí é *chanson française*. Mais recentemente, eles tem falado em *musiques actuelles* – ou “músicas atuais” – já que usam equipamentos eletrônicos, e ao mesmo tempo diferenciar de *musique contemporaine*, que é a erudita. O sentido é o mesmo, é tudo do tempo presente, mas para falar de música erudita, usam *contemporaine*, como no Brasil se diz “música contemporânea”; e para falar de música popular, usam *musiques actuelles*.

Você tem trabalhado com a ideia de patrimônio... o patrimônio virou um tema que no Brasil a partir dos anos 2000 foi trabalhado bastante na academia. Nós gostaríamos de saber se você poderia apontar quais são os principais dilemas encontrados atualmente nas pesquisas sobre patrimônio.

Um tema que instiga muito os pesquisadores é o da intervenção do Estado, e do protagonismo das pessoas que fazem as manifestações patrimonializadas. Isso está colocado na própria Convenção de 2003, e em toda a reflexão que levou à Convenção. Num momento anterior, e também importante, da UNESCO, que foi o das Recomendações de 1989 para a salvaguarda do folclore, houve muita crítica, porque se colocava ênfase demais nos pesquisadores. Era como se a salvaguarda do folclore tivesse a ver principalmente com fazer pesquisas e gravações. Todo o debate sobre isso nos anos 1990, foi para afirmar que uma concepção realmente boa e eficaz de salvaguarda, seria a concepção que conferisse o protagonismo às pessoas que fazem, não às que pesquisam. As pessoas que fazem é que são as maiores interessadas. Então elas são quem pode decidir, e saber o que pode ser feito para apoiar essas manifestações. Essa questão do protagonismo das pessoas que fazem é super importante para a reflexão que leva à Convenção.

Só que essa Convenção é assinada pela Assembleia Geral da UNESCO, ou seja, num certo sentido, de cima pra baixo. Então tem uma contradição na história. Uma convenção que é assinada lá na sede da UNESCO, em Paris, mas que diz que o protagonismo é da pessoa lá em Condado, no interior de Pernambuco, ou em Santo Amaro, no interior da Bahia, entendeu? Na base. Vejo muito o debate sobre patrimônio imaterial tentando chegar em algum ponto dessa contradição. Muitas vezes denunciando o aspecto autoritário e impositivo da Convenção, e algumas vezes procurando mostrar como é que as pessoas conseguem usar a Convenção para fazer o que elas estão afim de fazer, e lutar as lutas que precisam lutar. Esse é um ponto chave no debate sobre o patrimônio imaterial.

Tudo o que a gente falou aqui talvez já se mostrasse um pouco na preocupação de Mário de Andrade, ainda nos anos de 1930. Isso que você chama de reelaboração

criativa do folclore, a questão do patrimônio imaterial... mas qual a real importância de Mário de Andrade nesse debate.

O ponto que ele não abordou, foi justamente o da importância da ação política das pessoas que fazem as manifestações culturais. Mas isso também, é porque naquele tempo as condições de reivindicação, e de uso dessas manifestações em um sentido mais reivindicativo, mais político, estavam distantes. Acho que o mais perto que Mário de Andrade chegou disso, foi quando ele fala sobre o absurdo que era as autoridades reprimirem e cobrarem taxas das agremiações de carnaval. Ele critica as prefeituras que cobravam para um maracatu sair, e diz que ao contrário, as prefeituras deveriam de alguma forma apoiar, dar recursos. Acho que isso foi o mais perto que ele chegou, mas não ao ponto de ver um potencial de mobilização política em torno da cultura popular. Naquele momento ele estava vendo muito mais o papel do Estado como sendo o fomentador de quem iria registrar, filmar, gravar.

Ao que parece também há uma atitude emergencial nas ações de Mário de Andrade. Hoje temos um outro ponto, mais avançado, que não seria apenas a política emergencial de registrar para não perder, mas o exercício do protagonismo, ou seja, ajudar as próprias pessoas a ter autonomia e conquistar seus espaços.

Pois é. A própria Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938⁸, que foi uma realização fantástica que a gente deve ao Mário de Andrade, ela tinha esse caráter emergencial. Ou seja... chegava em um lugar, juntava os músicos, gravava e ia para o próximo. Conversava um pouco, anotava, fotografava e seguia caminho. Isso porque eles queriam registrar o máximo que pudessem. Não tinha universidade em Pernambuco, quase não tinha no Brasil, não tinha etnomusicólogo ou outras pessoas que quisessem fazer esse tipo de coisa, então tinha esse lado emergencial sim.

8 Para maiores informações, ver: Sandroni (1999, 2007, 2014).

Partindo para outro direcionamento mas ainda refletindo o protagonismo atual, o que poderíamos pensar dos resultados do samba de roda como patrimônio imaterial?

Faz algum tempo que não estou acompanhando. Mas o contexto político atual é muito difícil. Tanto o reconhecimento do samba de roda em 2004-2005, quanto o trabalho de salvaguarda nos anos seguintes, aconteceram dentro de um contexto político muito favorável. O Governo Lula, com o [antropólogo] Antônio Arantes como presidente do IPHAN, substituído depois por Luís Fernando de Almeida, que não era antropólogo, mas dava muita importância para esse lado do patrimônio imaterial, foram momentos muito favoráveis para essas políticas, que seguiram até certo ponto no governo Dilma. Não sei como está o IPHAN agora, mas se você pensa em termos de Governo Federal, de programas voltados para a cultura popular, para o patrimônio imaterial e tudo isso, a situação piorou muito. Ou seja, houve um momento muito positivo de investimento federal no patrimônio imaterial e na cultura popular, e agora estamos em um momento diferente. Não só por causa da crise econômica, mas também porque o poder político atual é refratário a esse tipo de assunto.

Claro que pode haver exceções. Eu aprendi quando comecei a trabalhar com o MinC, em 2004, que o governo não é monolítico. Você pode ter um presidente assim, um ministro assado, mas você pode ter funcionários, uma divisão do IPHAN, que vão caminhar em um outro sentido, que conseguem fazer coisas, apesar de não serem estimulados para isso. É um momento interessante para ver o que o pessoal vai conseguir fazer com menos recursos governamentais, e dependendo mais da sua própria iniciativa, energia e criatividade.... Isso pode ser muito positivo também. As pessoas terão que saber se realmente é importante para elas o samba de roda, o maracatu, o caboclinho. A gente sabe que é importante, porque elas vinham fazendo tudo isso muito antes das políticas do patrimônio imaterial.

Do que foi registrado como patrimônio imaterial de 2003 ou 2004 para cá, o samba de roda talvez tenha sido uma das manifestações que mais teve apoio federal. Conseguiram um Pontão de Cultura, conseguiram ganhar muitos editais e se mobilizar muito. Então, como é que eles vão fazer agora, que o Pontão de Cultura está sendo

questionado, não tem mais recursos, não tem mais edital? Vão voltar para como era antes? Não. Eu não acredito que vão voltar para como era antes, porque agora tem uma rede que foi tecida. As pessoas não se conheciam lá. Quando a gente fez as primeiras reuniões de sambadores em 2004, o cara de Santo Amaro olhava pro de Cachoeira e dizia: “Isso aí é samba de roda? Na minha terra não é assim não”. Um morava a 70 quilômetros do outro. Agora as pessoas se conhecem, agora tem uma interação, tem uma rede de casas do samba lá. Então isso eu acho super positivo, e de maneira geral parece que eles acham também. Sempre que eu tive a oportunidade de conversar com eles, estavam contentes de que tivesse sido possível isso acontecer. Agora que diminuiu ou secou a injeção de recursos federais, abrem-se possibilidades para eles inventarem coisas com essa nova base que têm. Mas, enfim, eu fico muito curioso de saber como é que vão lidar com a situação. Fico daqui acompanhando e torcendo⁹.

Referências

WISNIK, Zé Miguel. 1989. O som e o sentido: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras.

Sandroni, Carlos. 1988. Mário contra Macunaíma. São Paulo: Vértice.

_____. 1999. “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 28, p.60-73.

_____. 2001. Feitiço Decente: transformação do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Ed. Zahar: Ed. UFRJ.

_____. 2005. QUESTÕES EM TORNO DO DOSSIÊ DO SAMBA DE RODA. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Cultura Popular – IPHAN, Série encontros e estudos, v. 6, pp. 45-53.

_____. 2006. Porque o samba de roda do Recôncavo? Publicado On-line em: <http://www.fluxosmusicais.com/debate/porque-o-samba-de-roda-do-reconcavo>.

_____. 2007. Propriedade intelectual a música de tradição oral. Revista Cultura Pensamento, 3, p.64-79.

_____. 2008. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. São Paulo: Revista USP, n. 77, mar.-maio, pp. 66-75.

⁹ Para mais informações sobre a produção do samba de roda, conferir: Sandroni (2005, 2006, 2007, 2010).

_____ ; BARBOSA, Cristina; VILAR, Gustavo. 2008a. A Transmissão de Patrimônios Musicais de Tradição Oral em Pernambuco: Um Relato De Experiência. In: Tradições e traduções: a cultura imaterial em Pernambuco. (orgs.) Isabel Guillén. Recife: Ed. da UFPE.

_____. 2010. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. Revista de Estudos Avançados, vol. 24 (69).

_____. 2013. TRADIÇÃO E SUAS CONTROVÉRSIAS NO MARACATU DE BAQUE VIRADO. In: Inventário cultural dos maracatus nação, (org.) Isabel C. M. Guillén, Recife: UFPE, p.27-47.

_____. 2014. O acervo da Missão de Pesquisas Folclórica, 1938-2012. Rio de Janeiro: Revista Debates, n. 12, pp. 55-62, jun..