

VILLA-LOBOS: MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA COMO CÂNONE REGIONAL EM RELAÇÃO À MÚSICA NATIVA

VILLA-LOBOS: BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC AS A REGIONAL CANON IN RELATION TO NATIVE MUSIC

Nicolás Ramirez Salaberry
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
nicorasan@gmail.com

Resumo

O trabalho pretende estudar as possíveis relações entre o cânone estabelecido na música do Ocidente, comparando-o com a música erudita brasileira. Para isso, apresentaremos algumas considerações do compositor Heitor Villa-Lobos sobre a música brasileira, bem como, características de suas obras com temática indígena. Em seguida, essas relações serão confrontadas com as próprias manifestações da música nativa brasileira.

Palavras-chave: música brasileira; Heitor Villa-Lobos; cânone; música ocidental; temática indígena.

Abstract

This work aims to study the possible relations between the canon in Western music and Brazilian classical music. For this, we present some considerations of the composer Heitor Villa-Lobos on Brazilian music, as well as characteristics of his works with indigenous theme. Afterwards, these relations will be confronted with the very manifestations of Brazilian native music.

Keywords: Brazilian music; Heitor Villa-Lobos; canon; Western music; indigenous thematic.

A música ocidental canônica

A música de concerto do Ocidente consagrou e canonizou obras do passado, principalmente a partir do final do século XIX. Dessa maneira, a recepção e perpetuação de um conjunto de obras determinadas foram legitimadas em termos críticos e ideológicos por toda uma sociedade. Segundo o historiador William Weber (1999), o cânone musical pode ser classificado em três tipos: *erudito*, ou a música estudada em termos teóricos; *pedagógico*, ou a tradição da polifonia sacra em catedrais e capelas importantes; e *performance*, tipo de cânone maior que envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fonte de autoridade em relação ao gosto musical. Assim também apresenta as principais bases intelectuais do cânone: de artesanato (*craft*), repertório, crítica e ideologia (WEBER, 1999).

Esse mesmo conceito de “cânone” na música ocidental possibilitaria realizar algumas comparações com processos análogos que possam ter ocorrido na consolidação da música brasileira, principalmente no aspecto ideológico. Assim, Weber (1999, p. 354, tradução minha) escreve:

A ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde o seu início: a tradição musical clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi empunhada principalmente como uma afirmação de supremacia cultural pelos públicos mais instruídos na vida musical sobre aqueles menos instruídos, uma divisão encontrada em grande parte no seio das próprias classes superiores. Ainda, de modo mais amplo, essa tradição sustentou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores; assinantes das principais óperas e dos principais concertos, que transmitiam os seus lugares por testamento, contribuíram enormemente para a rigidez e a divisão sociais na moderna sociedade de massas.

Quando o autor faz referência à “predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores”, podemos imaginar a posição que ocuparia a música brasileira nessa classificação, seja ela erudita ou popular.

Nessa relação, o pesquisador Paulo de Tarso Salles (2009) nos lembra que a primazia das obras de compositores europeus não deve significar que as obras de outros compositores estejam destituídas de interesse. No contexto da predominância da música ocidental, “a obra de Villa-Lobos ressentiu-se muito desse preconceito, somado a outro mais sério e de ordem racial, que destina os artistas nascidos nos trópicos a serem meros adaptadores dos cânones ‘verdadeiros’ da tradição europeia aos eflúvios de seus temperamentos” (SALLES, 2009, p. 246-247). Dessa maneira, quando o cânone da música ocidental se consolida para além de suas fronteiras, as produções musicais de países como os da América Latina – no nosso caso, o Brasil – são colocadas em segundo plano.

Por outro lado, ao estudarmos o cenário da música brasileira – guardando suas próprias singularidades e processos históricos de consolidação –, seria possível identificar um tipo de cânone regional quando relacionado com as diversas manifestações culturais historicamente marginalizadas – embora representativas –, como as de matriz africana e indígena.

Representação do indígena nas obras de Villa-Lobos

Para Villa-Lobos (2009, p. 91), a presença do nativo representa uma parcela importante entre os povos que contribuíram para o surgimento da música brasileira. Assim, nessa fusão de culturas diferentes, o compositor afirma, segundo a pesquisadora Maria Célia Machado: “Para amoldar a sincretização a um sabor nacional, utilizei-me de elementos das mais estranhas das manifestações da natureza, quer através do homem primitivo ou civilizado, quer dos seres musicais, colhidos ao acaso; no espaço” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 53).

Nessa declaração, a contribuição do “homem primitivo” representa apenas um elemento a mais na composição do “sabor nacional”. Mesmo assim, o interesse pela compreensão desse “homem primitivo” permitiu ao compositor elaborar várias obras com esta temática indígena. Villa-Lobos teve acesso a uma quantidade considerável de registros escritos – que lhe serviram como fonte de inspiração – e a um robusto material

sonoro. Vários autores, como Peppercorn (2000), Guérios (2003) e Fléchet (2009), mencionam as pesquisas realizadas por ele em relação a essa temática. Observamos que:

Villa-Lobos se interessava bastante pelo folclore brasileiro e mais especificamente pelas músicas indígenas [...]. Para se familiarizar com as tradições indígenas, o compositor recorreu às bibliotecas e aos museus do Rio de Janeiro. Suas principais fontes foram os livros sobre lendas indígenas, os estudos etnográficos de João Barbosa Rodrigues, as narrativas de viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Léry, Johan Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius) e os instrumentos indígenas conservados no Museu Nacional. (FLÉCHET, 2009, p. 137)

Dessa maneira, percebemos que o compositor “se interessava bastante” pelas músicas indígenas. Porém, como era representado esse aspecto nativo? É nesta busca que possivelmente Villa-Lobos se nutre dos elementos de uma “intenção indígena” (MOREIRA, 2010, p. 13), seja mediante a utilização de um argumento como fonte de inspiração ou pela utilização do próprio texto, na maioria das vezes em *nheengatu*.¹

Contudo, o universo do nativo brasileiro talvez não fosse sua principal preocupação, mas a representação do brasileiro moderno. Ao utilizar os registros musicais existentes, os materiais fonográficos e os diversos argumentos de lendas indígenas publicados por outros estudiosos à época, inevitavelmente chegar-se-ia a uma concepção aproximada, porém incompleta, das características idiossincráticas desse nativo.

Por outro lado, em uma de suas declarações públicas, Villa-Lobos enfatizou a importância da figura do padre José de Anchieta, referindo-se a ele como “o maior homem na história do Brasil”. Também afirmou que “ele foi o nosso primeiro instrumento de cultura, lidando com gerações bárbaras” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 59).

1 *Nheengatu*: “língua boa”; língua geral falada atualmente no Amazonas, às margens do Rio Negro, principalmente em vilas e comunidades ribeirinhas e nas cidades de Barcelos, Santa Isabel e São Gabriel da Cachoeira, onde é uma das línguas oficiais. Originou-se da língua geral amazônica, surgida no século XVIII, como um desenvolvimento histórico do tupi antigo (NAVARRO, 2013).

Anchieta não se limitou aos objetivos imediatos, procurando despertar os sentimentos artísticos nos índios, através da música e do teatro. Só uma visão genial apreenderia, de tão longe, o privilegio desses processos de verdadeira cultura, realizando nas selvas a mais profunda dignificação do homem. (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 59-60)

Com estas afirmações, podemos perceber que, para o compositor, os índios que habitavam no Brasil possuíam sentimentos artísticos adormecidos e que, por meio dos trabalhos de catequização, conheciam a verdadeira cultura. Percebemos, assim, que essa “verdadeira cultura” teria como referência a própria cultura europeia.

A partir de uma encomenda realizada pelo Instituto de Cacau da Bahia – destinada ao filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro – Villa-Lobos compõe *Descobrimento do Brasil* (4ª suite), em 1937, para coro misto e orquestra, com dois movimentos: *Procissão da cruz e Primeira missa do Brasil* (MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL, 1972, p. 108). Neste filme o índio é representado como um ser submisso e dócil, que venera e respeita a imagem da cruz; por outro lado, na mesma cena, pode-se observar os conquistadores e os catequizadores oferecendo essa primeira missa em completa harmonia com os nativos.

Com as referências mencionadas, a imagem do índio é apresentada pelo compositor como um elemento formador da cultura brasileira, porém em processo de assimilação ou domesticação pela sociedade brasileira moderna. No primeiro volume do *Guia prático* para a educação artística e musical, Villa-Lobos (2009) escreve sobre a fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil, e afirma: “Os vestígios do Ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 149).

O “cânone regional”

O cânone regional seria a consolidação da música erudita brasileira, durante a primeira metade do século XX, tendo como referência o sincretismo cultural dos brasileiros. Contudo, “as grandes

realizações da arte regional” (VILLA-LOBOS apud MACHADO, 1987, p. 148) se estabeleceriam em detrimento das diferentes manifestações artísticas das etnias menores. Nas palavras de Gabriel Ferrão Moreira (2010, p. 21), o surgimento de Villa-Lobos “constituiu o que se entendeu como a invenção de um gênero de música erudita prioritariamente nacional por representar bem a amálgama das ‘três raças’ apresentada na fala de Gilberto Freyre”.

A consolidação da música erudita brasileira, quando comparada com outras manifestações étnicas – como, por exemplo, a música indígena –, se firma como um tipo de “cânone regional”. De igual maneira, de acordo com Marcos Câmara de Castro (2014), podemos observar que:

Depois da onda nacionalista, pós II Guerra, a construção brasileira do cânone musical deixou de lado a música de índios, escravos negros e portugueses, que construíram a nação, em favor de uma leitura sagrada e escolástica da sociologia e da filosofia da música, fundada pela escola de Frankfurt, aceitando todas as suas homologias numa arbitrária associação entre música e estrutura social, ignorando que se tratava de uma estrutura social estrangeira para nossos mais de 300 anos de história escravagista.

A estrutura social referida foi consolidada historicamente por relações de domínio econômico, ideológico e cultural; ou seja, constitui um quadro característico dos países colonizados: “Do ponto de vista de um país ‘emergente’ como o Brasil, uma das conseqüências de qualquer processo de colonização é o surgimento, nas colônias, de uma classe dominante consular” (CASTRO, [201-], p. 5).

Visão do índio brasileiro

Até o momento, os temas abordados não acataram a própria visão do indígena brasileiro. Nesse sentido, possui relevância um encontro de povos indígenas realizado em São Paulo em 2008. Ali foram registrados vários depoimentos dos próprios nativos e, entre as considerações levantadas, foi mencionada a necessidade de uma troca de saberes entre

os pesquisadores e os entrevistados: “Muitos de vocês já fizeram grandes pesquisas nas áreas indígenas. Vão lá, pesquisam a gente, mas nós nunca recebemos retorno sobre o que o pesquisador viu, o que a gente tem, o que ele descobriu, não temos esse retorno” (PIRAKUMÃ, 2008, p. 118).

O índio não quer ser apenas objeto de análise, mas também participe desse processo. Assim,

atualmente o híbrido começa a destronar o exótico, mas não deixa de ser uma nova forma de distinção entre a cultura dominante e o resto das populações, mesmo sabendo que todas as culturas são híbridas e que as mestiçagens remontam às origens da história da humanidade. (CASTRO, 2013, p. 151)

Nessa constante mestiçagem, podemos imaginar o interesse que poderia ter um índio ao ouvir uma adaptação de sua própria música ou os relatos das lendas ou narrações de sua própria cosmologia. Como exemplo de mestiçagem, a obra de Villa-Lobos intitulada *Três poemas indígenas (Canide loune-Sabath, Teirú e Iára)* é bastante representativa. Assim, *Iára* possui texto de Mario de Andrade e música totalmente composta por Villa-Lobos, ambos inspirados no universo indígena – ou, nas palavras de Moreira (2010), com a “intenção indígena”. Já as duas primeiras podem ser consideradas de maior “autenticidade”, na medida em que a melodia e o texto da peça *Canide loune-Sabath* foram recolhidas por Jean de Léry no século XVI – e que a peça *Teirú* é uma música dos índios Parecis, recolhida por Roquete-Pinto em 1912 (MOREIRA, 2010). Independentemente da representação que Villa-Lobos possa ter do índio brasileiro, seria significativo considerar o olhar do próprio nativo sobre essas obras realizadas pelo compositor.

Atualmente, a música indígena consegue ter maior destaque no cenário acadêmico, mesmo sendo ainda preterida na correlação com a música erudita brasileira. Dessa maneira, “a musicologia encontra-se atualmente diante da alternativa de: 1) acreditar no progresso da Civilização Ocidental ou 2) de aceitar que pelo mundo há (e continuará a haver) diferentes civilizações, cada uma com seu próprio sistema de valores (COOK, 2000, p. 41 apud CASTRO, 2013).

Por tudo o que foi exposto, percebemos que parte do interesse de Villa-Lobos, em suas obras com temática indígena, consistia em assimilar as possíveis influências dos índios na consolidação da música erudita brasileira, ou do “cânone regional”. Em um artigo publicado no Brasil, o pesquisador finlandês Eero Tarasti (1980, p. 61) afirma que

os elementos musicais oferecidos pela música indígena alcançaram na música de Villa-Lobos uma interpretação, que supera as fronteiras da mera imitação e coloca em última instância o primitivismo musical dos índios como matéria prima da linguagem musical própria de Villa-Lobos.

Finalmente, mesmo que – naquele momento histórico – Villa-Lobos não tenha se preocupado em apresentar aos indígenas brasileiros sua concepção musical sobre os próprios nativos, é notável a compreensão – por parte do compositor – da marcante presença do índio na consolidação da sua própria música e conseqüentemente na música brasileira.

Referências

CASTRO, Marcos C. *Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante?* [S. l.], [201-]. Argumento à comunicação apresentada no Colóquio Fundador da Sociedade Internacional de História Cultural, por Didier Francfort. Disponível em: <<https://bit.ly/2ImFtAn>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

_____. *Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em música*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., Pirenópolis, 2013. *Anais...* João Pessoa: Editora UFPB, 2013. p. 928-938.

_____. *Alguns escritos de Debussy e Ravel, a Carta aberta de Guarnieri e as sagradas escrituras da Escola de Frankfurt*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo, 2014. *Anais...* [S. l.]: ANPPOM, 2014.

FLÉCHET, Anaïs. *Entre música e imagens: a recepção das obras de Villa-Lobos na França da década de 1920*. Mbaraka: revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta, São Paulo, v. 1, n. 1, 2009.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

MACHADO, Maria C. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

MOREIRA, Gabriel F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. 2010. 302 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL. Ministério da Educação. *Villa-Lobos, sua obra: catálogo*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1972.

NAVARRO, Eduardo A. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PIRAKUMÂ, Yawalapiti. In: FLÓRIA, Cristina; FERNANDES, Ricardo M. (Orgs.). *Tradição e resistência: encontro de povos indígenas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2008.

SALLES, Paulo T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros*. In: MUSEU VILLA-LOBOS; BRASIL. Ministério da Educação. *Presença de Villa-Lobos*. Trad. Marja Parno Guimarães. Rio de Janeiro: 1980. v. 11.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Separata*. In: LAGO, Manoel A. C.; BARBOSA, Sérgio; BARBOSA, Maria C. (Orgs.). *Guia prático para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: ABM; Funarte, 2009. v. 1.

WEBER, William. *The history of musical canon*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. (Eds.) *Rethinking music*. New York: Oxford University Press, 1999.

Sobre o autor

Nicolás Ramirez Salaberry é mestre em música (musicologia/etnomusicologia) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). É bacharel em música com habilitação em regência pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Recebido em 30/01/2018

Aprovado em 28/03/2018