

Esboço de uma abordagem da relação entre Villa-Lobos e a música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Lurian José Reis da Silva Lima

Universidade Federal Fluminense - lurianlima@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação, apresento e discuto a problemática principal, o recorte temporal e o viés teórico-metodológico de uma pesquisa em andamento que tem, como objeto empírico, o envolvimento social e artístico de Heitor Villa-Lobos com expressões musicais populares, e seus protagonistas, entre 1930 e 1959. A pesquisa dialoga teórica e metodologicamente com a micro-história italiana e tem como principal objetivo iluminar as disputas por legitimidade artística entre músicos populares e músicos eruditos no período em questão.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Música popular. Música erudita.

Constructing a new Approach to the Relation Between Villa Lobos and Popular Music

Abstract: In this paper, I present and discuss the principal issue, the time frame and the theoretical-methodological bias of an ongoing research about Heitor Villa-Lobos's social, artistic and intellectual involvement with popular music expressions and their protagonists, between the 1930 and 1959. The research dialog with some theoretical-methodological ideas from Italian micro-history and its main objective is to illuminate the disputes for artistic legitimacy between popular and erudite musicians in the mentioned time frame.

Keywords: Villa-Lobos. Popular Music. Erudit Music.

Em maio de 1951, Villa Lobos fez um diagnóstico apocalíptico do estado da arte (da música, muito especialmente) no mundo: se se mantivesse a “tendência” geral a endereçá-la “ao povo” e não à “elite culta”, se a música popular, que nem é “verdadeiramente música”, confirmasse seu monopólio sobre a atenção do público, então a arte desapareceria “dentro de quinze anos”. No Brasil acontecia coisa pior: o nível artístico do país era dos mais “baixos do mundo inteiro. Mesmo inferior ao da China. [...] E é[ra] a música popular que impera[va] por toda parte. Até as elites cuida[va]m dela” (VILLA-LOBOS, 1951).

O mesmo compositor, em uma famosa e exaltada resposta – proferida, segundo Ermelinda Paz (2004, p. 33), também nos anos 1950 – aos disparates de algum sujeito “ruim da cabeça ou doente do pé”, fez-se advogado de bamba: disse que os sambistas “não têm cultura, mas têm raciocínio, têm muito mais imaginação que você. [...] eles têm um sentido irônico, eles sabem observar os problemas populares, ridicularizá-los”.

Villa-Lobos, como fosse Fernando Pessoa, parecia discutir consigo mesmo. Como explicar que ele assumisse posturas tão distintas a respeito do mesmo tema: a música popular? Ou será que, para ele, falar de modo genérico sobre “música popular” e falar sobre o samba

em particular eram coisas distintas e, portanto, a contradição acima é apenas aparente? Que outras contradições, aparentes ou não, podem ser encontradas na interação de Villa-Lobos com as músicas populares de seu tempo e com os debates travados em torno delas? Como tais contradições teriam sido recebidas e comentadas por outros agentes envolvidos com a produção e a crítica da música popular? De quais maneiras elas teriam se manifestado em sua obra? Como Villa-Lobos procurou (se procurou) conciliar suas posições conflitantes quando refletia sobre sua própria vida? Em suma: como Villa-Lobos efetivamente participou das arenas de debate e dos *loci* sociais da música popular?

A pesquisa de doutorado que iniciei neste ano visa a lançar luzes sobre essas questões. Ela se constitui como um estudo da trajetória do compositor direcionado a seu envolvimento social, artístico e intelectual com expressões musicais populares e seus protagonistas, e cujas coordenadas principais apresento e discuto a seguir.

Como observei em um trabalho recente (LIMA, 2017b), no tempo em que viveu Villa-Lobos (1887-1959), o termo “música popular” podia estar associado a uma quantidade gigantesca de gêneros e práticas musicais (brasileiras ou estrangeiras, campesinas ou urbanas) cuja característica comum mais visível (talvez a única) era o fato de estarem, em maior ou menor medida, excluídas dos eventos e dos espaços de produção e apreciação da música erudita. Não por acaso, nos trabalhos de estudiosos da música brasileira contemporâneos ao compositor, como Mário de Andrade e Renato Almeida, as expressões “música folclórica” e “música popular” parecem, muitas vezes, intercambiáveis (Cf. LIMA, 2017a, p. 56-88). Havia, com efeito, como mostram Fernandes (2014) e Braga (2001), disputas simbólicas várias em torno do que, nessa miscelânea, era verdadeiramente “popular” (em oposição ao “comercial”) e verdadeiramente “brasileiro” (em oposição a influências externas como o jazz), especialmente no período de ascensão e auge da radiodifusão no Brasil (1930 a 1950).

Faz parte dos termos do momento histórico a indefinição (ou as múltiplas definições em processo) do “popular”, e um dos objetivos de minha pesquisa é exatamente verificar como Villa-Lobos se posicionava em relação a essa querela. Por isso, o “popular” será utilizada no decorrer do trabalho para fazer referência a pessoas, práticas e produções culturais incluídos nesse terreno, sem, contudo, supor que haja entre eles características sociomusicais capazes de dar substância a uma “essência musical” popular. Ao mesmo tempo, contudo, a pesquisa se concentrará especialmente no envolvimento de Villa-Lobos com as duas tradições populares-brasileiras de ampla repercussão que se encontravam em processo de construção ao longo da primeira metade do século XX: o samba e choro. A discussão a

respeito do recorte temporal adotado me dará oportunidade de embasar melhor esse direcionamento.

Analisar a trajetória de Villa-Lobos em toda a sua extensão proporcionaria uma visão ampla de sua relação com a música popular, colocaria em evidência as transformações por que ela passou, mas inevitavelmente deixaria lacunas consideráveis e impossibilitaria a apreciação intensa daqueles detalhes que, segundo Ginzburg (2016), dizem às vezes mais sobre o artista do que a totalidade de sua (vida) obra. Uma análise intensiva de um recorte reduzido correria o risco contrário: o de não mostrar suficientemente as “variações sobre o tema” e simplificar o fenômeno que quero analisar. Por isso optei por aliar análises intensivas de episódios que considero significativos dentro de um recorte maior, mas não extenso demais que comprometa a profundidade das discussões. Esse recorte maior vai de 1930 à década de 1950, e se justifica, como tentarei mostrar sucintamente a seguir, pela singular intensidade e visibilidade que têm, nesse período, os cruzamentos entre os caminhos de Villa-Lobos e os da música popular. Essas três décadas são pontuadas, além do mais, pelos quatro eventos-chave que a pesquisa deverá tratar em detalhe.

Entre 1930 e 1950, o rádio eleva, definitivamente, a música popular ao posto de principal bem simbólico consumido pelos brasileiros (como nota o próprio Villa-Lobos no diagnóstico citado acima) e ao centro das discussões sobre autenticidade e brasilidade, das quais um dos frutos mais importantes e significativos é a consolidação do samba e do choro como as tradições musicais “brasileiras por excelência” (Cf. FERNANDES, 2014; Cf. BRAGA, 2001). É aí que despontam estrelas do rádio (Francisco Alves, Aracy de Almeida, Orlando Silva, Carmen Miranda e outros), que os conjuntos de choro tornam-se o acompanhamento “típico” das canções, e que as composições de autores de estilos e posições sociais distintas, como Sinhô, Donga, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Ari Barroso dividem espaço no mercado. Divisão essa que se manifestará também nas ideias dos pensadores da tradição, como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa e Almirante, indivíduos que se outorgam a tarefa de “separar o joio do trigo” e dizer o que é, que história tem, e quem melhor representa a “verdadeira” música popular brasileira. É, também, nesse tempo que o Estado participa, pela primeira vez, de modo intenso da esfera da música popular – sobretudo após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1939 – e que as políticas de relações internacionais levam ao conhecimento do mundo (dos Estados Unidos especialmente) seletos representantes da música popular brasileira, como Carmen Miranda.

Se, aí, a música popular está em evidência, Villa-Lobos não deixa de ter sobre si os holofotes. Seus compromissos com o Estado, enquanto diretor do programa de ensino de música e canto orfeônico do Distrito Federal e promotor-regente das concentrações orfeônicas; sua participação direta e constante na programação da música de concerto do Rio de Janeiro, enquanto diretor do coral Orfeão dos Professores (criado em 1932) e patrono da Orquestra Villa-Lobos (criada em 1933); as viagens internacionais nas quais divulgava seu trabalho de educador e suas composições; toda essa atividade fazia dele o ícone maior da música erudita brasileira do período, e com a particularidade ímpar, que o faz alvo privilegiado desta pesquisa, de ser um compositor-nacional, isto é, de fazer de aspectos da música popular um dos elementos centrais de suas obras¹.

Em suma, vê-se, entre as décadas de 1930 e 1950, a ascensão de um compositor-intelectual-nacional-brasileiro no mesmo momento em que a música popular começa a ganhar status de campo artístico autônomo, um público gigantesco e uma tradição “brasileira”. Com os dois termos constituintes do enunciado problema de pesquisa em evidência, temos nesse período uma oportunidade singular para observar como se dão entre eles as disputas por espaço, público e legitimidade, pelo signo da brasilidade, os consensos e as desavenças. Tal dialogia é um dos pontos cruciais de minha pesquisa. Até o momento, nenhuma análise da trajetória de Villa-Lobos colocou em evidência as particularidades dos olhares dos próprios músicos populares que acompanhavam suas incursões no terreno do “popular”. Essas pessoas não eram todas iguais e, provavelmente, não partilhavam as mesmas opiniões acerca daqueles que empunhavam o estandarte da música artística nacional como conhecedores de uma cultura popular brasileira: os compositores e intelectuais da geração de Villa-Lobos. Se, da década de 1930 em diante, músicos populares começam a se pensar como parte dessa mesma cultura, então esse “conhecimento” lhes diz respeito. Como eles reagem a quem, olhando de fora, julgava conhecer e opinava acerca do meio que eles reivindicavam para si? Como se posicionavam em relação ao programa de educação villa-lobiano, que tinha como meta explícita “elevação do gosto artístico” da população, isto é, o direcionamento do consumo da música em favor de suas formas eruditas? E como Villa-Lobos sentia a pressão de eventuais opiniões contrárias ao seu projeto vindas diretamente de músicos populares?

Esse jogo de espelhos pode reluzir ainda mais quando colocamos em seu centro as tradições do samba e do choro. Como indicam os relatos de que se valem os livros de Carvalho (1988) e Paz (Op. cit.), e como também observei em minha pesquisa anterior (LIMA, 2017a), Villa-Lobos de fato conviveu em sua juventude com as primeiras gerações de chorões do Rio de Janeiro e parece ter sido mesmo próximo de figuras como Catulo da Paixão

Cearense, Donga e, a partir da década de 1940, de Cartola e outros músicos da Mangueira. E tanto o samba quanto o choro (principalmente este) foram matérias-primas de muitas de suas composições. Nesse sentido, analisar de que maneira esses contatos pessoais se faziam notar (ou não) nos olhares que Villa-Lobos lançava sobre essas duas tradições pode revelar se era apenas o som ou também a gente “popular” que sensibilizava um compositor-intelectual-nacional que foi, em algum momento, ele mesmo, “um pouco” músico popular. A avaliação do outro e da música do outro é em alguma medida, nesse caso, uma avaliação de si mesmo. Que riqueza existencial (ou seja, social) aí se esconde?

Inversamente, tentar descobrir se e como essa vivência com a música popular aparecia nas opiniões dos agentes diretamente envolvidos com a produção e a construção da tradição do samba e do choro, quando (e se) se referiam a Villa-Lobos, pode mostrar traços inéditos de como o “compositor nacional” era observado por aqueles que ofereciam a ele a “matéria prima” de suas obras. Eis aí um meio de colmatar as perspectivas analíticas de Chartier e Ginzburg, tentando observar como, do ponto de vista dos próprios agentes, se delimitam as fronteiras e se estabelecem “as múltiplas clivagens e cruzamentos” entre o erudito e o popular (SOIHET, 2003, p. 14).

Dentro deste recorte maior, há quatro episódios que a pesquisa deverá contemplar de modo mais intenso. O primeiro deles é o concurso de música popular, realizado em janeiro de 1940 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (e patrocinado pela primeira-dama, a senhora Darcy Vargas), no qual tomaram parte – como fez questão de frisar a redação do *Imparcial* (RJ) de 11 de janeiro – compositores e cantores “brancos, mulatos e pretos”, e que deveria premiar a melhor composição carnavalesca gravada no ano anterior (RÁDIO, 1940). O júri que se encarregaria de avaliar as músicas concorrentes e a interpretação destas pelas estrelas do rádio no festival do dia 17, no campo do América Futebol Clube, foi escolhido pelos próprios participantes, e contava, também ele, com compositores e críticos “brancos, mulatos e pretos”: Orestes Barbosa, Pixinguinha, Villa-Lobos, Luís Peixoto e Mister Brown.

O segundo ocorreu em fevereiro do mesmo ano: a organização do desfile do bloco carnavalesco *Sôdade do Cordão*, que Villa-Lobos comandou pessoalmente, angariando fundos, ajudando a selecionar o repertório musical e o pessoal, acompanhando a produção dos figurinos, participando dos ensaios (realizados na casa do sambista do Morro da Mangueira Zé Espinguela) e do próprio desfile (Cf. PAZ, 2000). O terceiro data de agosto do mesmo ano: a gravação “relâmpago” de uma coletânea de música popular brasileira a ser divulgada nos EUA. O maestro Leopoldo Stokowski, responsável por essa coleta musical da “boa vizinhança”, estava em turnê artística pela América do Sul e pediu, antecipadamente, a Villa-

Lobos que selecionasse as músicas e convocasse os intérpretes que se encarregariam da gravação no momento em que a turnê chegasse ao Rio de Janeiro. As gravações foram feitas entre os dias 7 e 8 de agosto a bordo do Navio S. S. Uruguay (Cf. THOMPSON, 2000). O quarto e último episódio é o processo aberto pelo jornalista Guimarães Martins em 1952 contra Villa-Lobos, pela utilização em seu famoso Choro n. 10 da canção Rasga Coração, com letra de Catulo da Paixão Cearense e música de Anacleto de Medeiros. O processo se estendeu até 1957, desgastou a imagem do compositor e resultou na retirada da letra de Catulo do referido Choro (Cf. ARCANJO JR., 2013, p. 181-189).

Cada um desses episódios parece carregar uma carga simbólica ímpar, cuja análise deve contribuir em grande medida para os propósitos da pesquisa. Seguindo a sugestão de Canclini (2015, p. 205-254), o desfile do Sôdade do Cordão e as gravações no Navio Uruguay podem ser observados como exemplos paradigmáticos de como as agências de indivíduos, grupos e instituições (Villa-Lobos, os músicos populares e o Estado), cujos propósitos nem sempre coincidem, interagem para instituir e pôr em cena, em um momento histórico específico, o popular enquanto essência. O concurso de música popular e o processo movido contra Villa-Lobos, por sua vez, interessam especialmente porque, neles, o cruzamento entre o popular e o erudito (Villa-Lobos) assume a forma de uma “kisis, isto é, de um juízo processual” (AGAMBEN, 2014, p. 23). São momentos de exposição “obrigatória” e pública do que, entre pessoas envolvidas nessa relação, se deixa ou não se deixa conciliar. No primeiro caso, o compositor é encarregado de julgar as qualidades da música popular: grande chance de vê-lo agir e opinar, com as ideias e conceitos musicais de que dispunha, sobre um campo e uma tradição em construção – que se muniam de referenciais sociomusicais e históricos próprios – sob a pressão dos olhares atentos dos seus integrantes. No segundo caso, é Villa-Lobos quem é julgado pela sua atuação como compositor-nacional, isto é, pelo seu ser “artista-intelectual em contato com o popular”: abrem-se as portas às defesas e às críticas, à avaliação das conquistas e dos limites do envolvimento do compositor com a música popular e, em certa medida, da “ida ao povo” de toda uma geração de artistas e pensadores que se empenharam em construir uma música erudita “verdadeiramente brasileira”.

Este é o percurso que o estágio atual da pesquisa descortina para seu seguimento: no contexto mais amplo das décadas de 1930 a 1950, a lupa recairá especialmente sobre o ano de 1940 e o início dos anos 1950, depositando, sempre, atenção especial ao modo como a legitimidade e a brasilidade artísticas aparecem no complexo diálogo entre erudito e popular na trajetória Villa-Lobos. Teórica e metodologicamente, ela se guia por preceitos da micro-história italiana, tais como: “a redução da escala da observação”, a “análise microscópica”,

o “estudo intensivo do material documental” (LEVI, 1992, p. 135-136), o “paradigma indiciário” e a narrativa como parte do processo investigativo (GINZBURG, 2016; 2007). Assim, farei da diacronia da trajetória de Villa-Lobos um fio condutor e um caminho para encontrar os detalhes e a multiplicidade de vozes desse encontro/embate de músicas e ideias, isto é, de pessoas. E, nessa tarefa, não perderei de vista que essas pessoas estavam em posições sociais distintas e que, por mais desigual que fosse a “repartição do poder” entre elas (repartição em cujos limites, no contexto histórico em pauta, encontram-se, de um lado, o compositor oficial do Estado e, do outro, músicos-trabalhadores pobres e negros), sempre existe “alguma margem de manobra para os dominados” imporem “aos dominantes mudanças nada desprezíveis” (LEVI, 1996, p. 180).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. 2011. 333 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2011.
- ARCANJO JR., Loque Arcanjo. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2013.
- BRAGA, Luiz O. R. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado. UFRJ/IFCS/PPGHIS. Rio de Janeiro, 2002.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CARVALHO, Hermínio B. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. (414 f.). Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia. São Paulo, 2010.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LIMA, L. J. R. S. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos: “arte”, “povo,” e uma suíte “à brasileira”*. (211 f.). Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curitiba, 2017a.
- _____. Villa-Lobos e a música popular: uma suíte “à brasileira”. In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, 2017b, p.1-22.
- McCANN, B. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

_____. *Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: ELF, 2000.

RÁDIO variedades. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1940. Fonte: Museu Villa-Lobos, Recortes de Jornal, Livro 10 (jan. a março de 1940).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Editora UFRJ, 2001.

SOIHET, Raquel. Introdução. In: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Faperj, 2003.

THOMPSON, Daniella. *Caçando Stokowski*. 2000. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm.

VILLA-LOBOS, Heitor. A arte ameaça desaparecer: diz Villa-Lobos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, Letras e Artes (suplemento literário), p. 6-7, 4 ago. 1951. Entrevista concedida a Louis Witznitzer.

Notas

¹ Boa parte das atividades de Villa-Lobos desse período estão documentadas nos Livros de Recorte de Jornal n^{os}, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 47 e 48, guardados pelo Museu Villa-Lobos. É na consulta desses recortes e na bibliografia sobre o compositor que baseio as informações deste parágrafo.