

A INFLUÊNCIA DOS NEGROS NA MÚSICA DO "ÍNDIO BRANCO"

Christiane Reis Dias Villela Assano

Resumo: *Onde se traça a linha divisória entre as línguas? Entre as culturas? Entre os povos?* As perguntas de Bhabha (1998) talvez possam ser *traduzidas* para a híbrida cultura musical brasileira. Heitor Villa-Lobos, nascido em meio musical considerado *erudito*, revela esta cultura híbrida ao *pular os muros do clássico* em busca do encontro com o *popular*. Entretanto, esses encontros não começam no *Novo Mundo*. Gilroy (1993) afirma que os negros trazidos da África já vinham em processo de hibridização desde o Oceano Atlântico. Como na música brasileira de uma forma geral, a obra de Villa-Lobos revela essa hibridização, mostrando os encontros de *negros, sambistas, mestiços, chorões e músicos eruditos* e a importância do *entre-lugar* como intersecção dos diversos *locais da cultura*, rompendo com a demarcação absoluta de qualquer linha fronteiriça.

Palavras-chave: Cultura, Ambivalência, Híbrido, Entre-lugar.

Certa vez, ao ser perguntado por professores franceses em que Universidade teria estudado música, Villa-Lobos teria respondido que havia sido formado pela "Universidade de Cascadura". Em seguida, ao ser perguntado sobre quem teriam sido seus mestres, Villa-Lobos não hesitou em afirmar: "Pixinguinha, Donga, Bilhar, etc..."

Sobre a "Universidade de Cascadura" nada sabemos, mas podemos dizer que a Universidade nunca foi o lugar predileto do compositor Villa-Lobos. No entanto, não podemos deixar de ressaltar a extrema importância desses "mestres" para a música brasileira. Com as poucas palavras proferidas por Villa podemos compreender a influência de "outras músicas", nem sempre aceitas pela elite, sobre as suas composições.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1887, Villa-Lobos aprendeu as primeiras notas com o pai, Raul Villa-Lobos. Classificado pelo próprio filho como rígido e exigente, Raul adaptou uma viola para que o menino pudesse aprender violoncelo. Sua residência era local de músicos "respeitáveis". Todos os sábados, às 8 horas da noite, a casa dos Villa-Lobos era palco de mais uma noite de música. O interesse por Bach também é cultivado em casa com as audições do livro "O Cravo Bem Temperado" por meio das interpretações da tia-pianista Zizinha, que fascinava com os prelúdios e fugas o ouvido do, então, pequeno Tuhu. Além de ouvir Bach, Villa teve acesso a outras músicas em salões como o do Sr. Alberto Brandão, no qual cantavam-se, principalmente, gêneros musicais do Nordeste. Frequentavam-no Raul Villa-Lobos e o pequeno Tuhu (com apenas 11 anos de idade), além de Sílvio Romero, Mello de Moraes Filho, Barbosa Rodrigues (estudiosos do folclore), cantadores e seresteiros. Mas o desejo de ouvir outras músicas fez com que após a morte do pai em 1899, Villa fosse em busca do "popular", pulando os muros do "clássico" e da música aceita pela elite. Sua obra, portanto, revela esses encontros "marginais" com culturas consideradas "não-oficiais", como, por exemplo, a cultura dos negros/mestiços sambistas/chorões (grupos dos quais seus "mestres de Cascadura" faziam parte), que na *Belle Époque* eram perseguidos pela polícia.

Vale contextualizar o cenário da época...

No início do século XX, um novo Rio de Janeiro era construído sob a batuta do prefeito Pereira Passos, baseado nas grandes reformas ocorridas em Paris no final do século anterior. Sendo uma reforma não somente urbanística, o modo de viver parisiense era também incorporado. Com confeitarias, lojas finas e até mesmo, modistas francesas, a *Belle Époque* Carioca, tenta construir, no Rio de Janeiro, uma "Europa possível". "O Rio civiliza-se" torna-se o mote. Civilizar-se significava ter Paris como modelo, "limpar" a cidade do que parecesse atraso às vistas da elite. Para realizar tal limpeza,

"Pereira Passos atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes bárbaros e incultos" (NEEDELL, 1993, p. 57).

A "europeização" da elite era parte de uma ideologia que excluía tudo o que fosse relacionado à cultura popular, ao povo, ao negro agora "liberto". Europeização era palavra que contrastava com o passado colonial ainda marcado nos costumes e na vida cultural da cidade. Portanto, samba, negro, entrudo, cordões, carnaval eram costumes não condizentes com os ideais de civilização.

"Pôr um fim ao Brasil antigo, significava apagar da memória do país um 'Brasil Africano' que ameaçava suas pretensões à Civilização, apesar de se tratar de uma África bem familiar à elite" (NEEDELL, op. cit., p. 71). A citação de Needell lembra-nos a análise de Bakhtin sobre o diálogo entre as culturas, mostrando que a influência recíproca entre as diferentes culturas é permanente e que, portanto, a elite que se pensa separada dos "costumes bárbaros" é também responsável por gerá-los, embora não se sinta pertencente a outras culturas.

Com Villa-Lobos não foi diferente. Tendo convivido na escola da *rua*, com os chorões e sambistas do Rio de Janeiro como Pixinguinha, Donga, Bilhar e outros mestres chorões/sambistas não citados por Villa, aprendeu a arte de improvisar, tornando-se narrador da "gente de cor", que tocava e sambava nas grandes festas da Tia Ciata. Situada à Cidade Nova, excluída de um Rio de Janeiro que se urbanizava e tornava-se "civilizado", a casa da Tia Ciata vivia a "ambivalência" de ser perseguida e protegida pela polícia, mostrando que essa ambivalência revelava a "fraqueza do discurso colonial e sua suscetibilidade para a subversão mimética" (BHABHA, 1998). Perseguida porque em sua casa produzia-se a música "maldita" do samba e dos rituais trazidos por negros, alguns vindos da Bahia para o Rio de Janeiro. Protegida porque Tia Ciata tinha amigos muito influentes na política. É interessante ressaltar que a Casa da Tia Ciata era um espaço que se dividia em diversos outros espaços de música e dança. Entretanto, esta divisão não era arbitrária. Na sala de visitas que ficava mais próxima da rua, eram tocadas as músicas "aceitas" pela elite, nos fundos da casa, samba e candomblé. Portanto, o *uso* (CERTEAU, 1996) da própria cultura oficial na parte mais visível da casa, não permitia à elite saber o que realmente acontecia atrás dela. O baile "respeitável" na entrada da casa disfarçava o que acontecia atrás.

"As nossas festas duravam dias, com comida, bebida e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também, para reunir os moços e o povo "de origem"... A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. (PEREIRA, 1970, p. 9).

É a convivência ambivalente, em que a religião e a festa não-oficiais vão negociando com os espaços do poder. E não foi somente a casa da Tia Ciata um espaço ambivalente de perseguição e aceitação da cultura não-oficial. Também o foi a rua, espaço em que Villa-Lobos conviveu com chorões, grupo não muito bem aceito pela sociedade da época, pois era diretamente relacionado à boemia, às bebidas e ao violão, instrumento de "malandros". Donga explica bem a situação:

"Todos os pais daquela época não queriam o cidadão no choro, porque era feio, era crime previsto no código penal (...) o fulano (polícia) pegava o outro tocando violão, esse sujeito do violão estava perdido, perdido! Mas per-di-do, pior que comunista. Muito pior (...) O castigo era seríssimo. O delegado te botava lá umas 24 horas." (DONGA apud CARVALHO, 1988, p.29)

Segundo o próprio Villa-Lobos, sua aproximação ao grupo de chorões foi diplomaticamente feita através do pagamento de uma "boa pinga". Pagar uma "boa pinga" era papel desempenhado por vários "perus", ou seja, fãs que promoviam as despesas dos músicos, tais como, cerveja, cachaça e condução.

Os encontros marginais, mas que muitas vezes tinham o apoio dos "secretas" (policiais que também eram perus), davam-se nos "pagodes" e nas rodas de choro, revelando a ambivalência do discurso da época que prega a "limpeza" da sociedade que quer se "civilizar". E não é por acaso que Villa-Lobos só puía os muros após a morte de seu pai, que talvez não aceitasse bem a idéia, acostumando o filho sempre às óperas e aos concertos, músicas

de "gente de qualidade", diria o "Bourgeois Gentilhomme" de Molière. Um pouco do cotidiano dos chorões é revivido nas memórias de Alexandre Pinto, um carteiro-chorão que narra algumas memórias e registra os chorões da época.

"...faziam ponto nos chás de musicas... Nos botequins encontravam-se os malandros chorões, cantando modinhas e assobiando ao ouvido de outros entusiastas o choro. Findo o baile, alta madrugada, o choro saía tocando uma polca dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto. O português gorducho dono do estabelecimento já sabia e perguntava logo: 'Então, o que vai?...' O sol invadia o botequim e a flauta se fazia ouvir acompanhada do cavaquinho, do violão. O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de outros 'forrobodós' e o 'choro' continuava até 9,10, 11 horas." (PINTO, 1936, p. 117)

Não somente a bebida, mas a mesa farta era imprescindível para uma boa noite de choro. O pagamento só estava garantido se na festa houvesse comida e bebida com fartura. Algumas mulheres e algumas casas eram famosas por prepararem e oferecerem um "bom pirão". Mariquinha Duas Covas, "mulata gorda", costumava oferecer excelente cardápio aos chorões. No *menu*

"canja (que conforme o número de convidados era mais ou menos aguada); carne de porco, carne assada, galinha assada, arroz do forno e pão á bessa (...) Doce de coco, de laranja da terra (que era descascada e posta de molho 8 dias antes com 1 boneca de cinza para não amargar e ficar bem molle) doce de cidra, de abobora, manja do céu, doce de letria e arroz doce com canella, em pó por cima vinho do Porto, cerveja Logos ou Guarda Velha, e licores feitos em casa durante toda a semana (...)" (PINTO, op. cit., p.119)

As festas do "Machadinho" duravam dias. Apresentavam-se, numa mesma festa, vários grupos de chorões, que exibiam "suas composições e o valor de suas agilidades mecanicas e sopro aprimorado" (PINTO, op. cit., p. 94). Na casa da "Durvalina", "moça respeitada", festas e jantares não faltavam. A lavadeira Maria da Piedade que vivia com dificuldades, também não deixava de oferecer um "pirão". E como vimos salientando no texto, a elite também influenciava e era influenciada pelos costumes dos negros e mestiços da época. O Barão da Taquara, por exemplo, admirava choros e serenatas e já incluía no orçamento para as suas peixadas, um espaço para os chorões.

São essas ações comuns entre os membros da elite e do samba, entre "gente de qualidade" e "ralé", que fazem sentido quando Homi Bhabha questiona:

"Onde se traça a linha divisória entre as línguas? Entre as culturas? Entre os povos? Entre as disciplinas?"

Parece que os encontros entre a elite "civilizada" e a "barbárie" vão mostrando que as fronteiras artificiais contruídas na cidade que se "civiliza" vão ganhando outros sentidos. As diferentes culturas dialogam, "circulam" (diria Bakhtin), revelando a forte marca mestiça da música brasileira. Garcia (2000) alerta sobre a relação entre as fronteiras culturais e as fronteiras estabelecidas entre as costas dos diferentes países, lembrando-nos a pergunta de Mandelbrot : " qué longitud tiene la línea costera de Gran Bretaña?"

Mandelbrot mostrou que, ao simplificarmos o olhar, acabamos tratando questões complexas como simplificadoras, dando resultados exatos a medidas que são inexatas, pois, ao serem todas as costas reveladas em seus detalhes, em seus pormenores, conseguimos ter a noção de infinito que elas possuem, mostrando que "matematicamente todas las líneas costeras com sus detalles reales deben tener una longitud infinita" (MANDELBROT *apud* BRIGGS, PEAT, 1994, p. 94). Ao relacionar a impossibilidade de medir as costas com as fronteiras culturais, entendemos que, à medida em que olhamos os pormenores, mais detalhes revelam a nossa incapacidade de medir a realidade, que é complexa. Por esta razão, seria simplificador olharmos as influências das diferentes culturas na obra de Villa-Lobos como simplificadoras, dizendo que a influência do autor X se revela na música Y ou que a influência dos negros se revela na música do ano X.

As palavras de um músico indiano talvez possam ter desequilibrado o entrevistador da série World Music, mas serve para nós como mais uma reflexão sobre as fronteiras culturais... Ao ser perguntado sobre a influência da música Indiana no Jazz, ele lançou outra pergunta, questionando o repórter:

"Mas o que não é mistura?"

Bakhtin analisaria a questão com o conceito de "circularidade", onde a influência recíproca entre culturas revela a mistura e a riqueza do diálogo entre as diferentes culturas. Como em muitas festas pagãs trazidas por Bakhtin em que, ao pretender separar-se da cultura não-oficial, a Igreja não enxerga que dela está impregnada, o mesmo parece acontecer com a elite carioca que se diz "branca", "europeizada", "pura". Se a colonização insiste em impor a cultura dita "universal" sobre uma outra considerada "inferior", "bárbara", na prática o que acontece é que a intenção de "universalizar" acaba criando o que Colombres denomina "subcultura ilustrada", onde, ao somente copiar os modelos de outra cultura dita universal, que não é a própria, cria-se uma cultura típica de países colonizados que adotam os preconceitos "metropolitanos de superioridade". Si en su medio la cultura ilustrada es realmente una cultura, en el país colonizado que la adopta para negar su propia cultura deviene una subcultura, por no corresponder a la historia del mismo". (COLOMBRES, 1987, p.60) Ainda é interessante trazer as palavras do musicólogo José Ramos Tinhorão quando afirma que todo universal é o regional de alguém imposto. Entretanto, ao tentar impor um modo "branco" de viver, esquece-se o colonizador, que já não há mais a possibilidade de se separar o que veio de um Brasil Europeu e o que faz parte de um "Brasil Africano". Ainda, é importante ressaltar que a cultura dos negros, considerada como inferior, é vista por esses "brancos" como algo homogêneo.

Mas, ao contrário do que geralmente se afirma sobre as culturas africanas, a influência da cultura dos negros no Brasil e o diálogo entre elas e as culturas aqui existentes, não começam com a chegada dos negros ao *Novo Mundo*. Autores como Paul Gilroy afirmam que os negros trazidos da África já vinham em processo de hibridização desde o Oceano Atlântico, visto que pertenciam a diferentes grupos, falavam línguas diferentes e, portanto, carregavam diferentes concepções de mundo, colocando pelo avesso a simplificação que se faz sobre os diferentes povos que vieram para o Brasil e sobre os diversos encontros entre eles.

Villa-Lobos trata, em alguns de seus discursos, principalmente os da época em que é convidado para dirigir um grande projeto de Educação Musical no Governo Getúlio Vargas, as diferentes músicas como estilos que se sobrepõem um ao outro, considerando uma inferior a outra, que é "superior", e portanto nasce da "alma elevada e intelectual."

"Que importa que haja duas espécies diferentes de música: a música da manifestação espontânea, a música popular, e a música da alma elevada, da alma intelectual, a música da arte (...). Essa música dá um prazer estranho, um prazer exótico, pitoresco àquele que gosta da música popular, àquele que gosta de sentir esse, essa ou aquela canção, este ou aquele tipo de dança" (VILLA-LOBOS apud CARVALHO, op. cit., pp. 82-83)

Entretanto, embora este seja seu discurso, sua música revela a importância do "entre-lugar" como intersecção dos diversos "locais da cultura", rompendo com a demarcação absoluta de qualquer linha fronteira. Tendo o papel de "tradutor" das práticas do outro, Villa-Lobos "[traduz e acolhe] a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta", tratando as diferentes culturas como pontes complexas como a ponte da obra de Renée Green (BHABHA, *op. cit.*, p.22)

Green usa o próprio museu como um "entre-lugar" ao propor o poço da escada como ligação, como passagem entre as áreas superior e inferior, deslocando nossa lógica binária de associar as divisões superior e inferior ao colocar placas referentes ao negro e ao branco em ambos os locais divididos pela escada, confundindo, misturando, rompendo com a divisão simplificadora, lembrando a passagem ou a ponte de uma sonata clássica que, ao passar do tom da tônica para o da dominante por acorde comum, não é mais tônica nem dominante, mas uma hibridação.

A obra de Villa-Lobos, portanto, mostra a fluidez, o vaivém de trocas culturais que revelam a impossibilidade de demarcar fronteiras, permitindo o entendimento do "entre-lugar" como lugar da intersecção dos "locais da cultura". Sendo assim, estas reflexões não pretendem mostrar "matematicamente" como e em que parte a obra de Villa-Lobos é influenciada pelas diversas culturas (inclusive as culturas negras) que circulavam no Brasil, mas mostrar que a hibridização que os encontros entre *negros, sambistas, mestiços, chorões e músicos eruditos* produziram na obra do *Índio Branco*, revelam a impossibilidade de delimitar quaisquer linhas fronteiriças entre as diferentes culturas.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1993.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRIGGS, J., PEAT, D. *Espejo y reflejo: del caos al orden*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- CARVALHO, Herminio Bello sw. *O canto do pajé*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del sol, 1987.
- GARCIA, Regina Leite. *Da fronteira se pode alcançar um ângulo de visão muito mais amplo... embora nunca se veja tudo*. Rio de Janeiro: mimeo, 2000.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos - compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MOLIÈRE, I. B. P. de. *Le bourgeois gentilhomme*. Paris: Hachette Éducation, 1992.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- PEREIRA, João Baptista Borges. O negro e a comercialização da música popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 8, 1970.
- PINTO, Alexandre G. *O choro. Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typographia Glória, 1936.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

