

LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO E O MAPEAMENTO MUSICAL BRASILEIRO

Pedro de Moura Aragão
pmaragao@connection.com.br
Escola de Música UFRJ

Resumo

O presente artigo pretende analisar algumas contribuições de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao campo de estudos da etnomusicologia brasileira, notadamente no que se refere à definição de áreas musicais brasileiras. Ao tentar estabelecer um mapeamento musical do Brasil, na década de 1950, Azevedo estava se alinhando aos anseios de grande parte de estudiosos ligados ao folclore e a então recém-criada “etnomusicologia”. Relacionando alguns conceitos derivados da antropologia e do folclore, pretendo dimensionar esta contribuição, realizando uma análise crítica e, ao mesmo tempo, destacando a importância de tal tópico para importantes etnomusicólogos brasileiros de décadas posteriores.

Palavras-Chave: Etnomusicologia; Folclore; Mapeamento musical

Abstract

The aim of this article is to analyze some of Luiz Heitor Corrêa de Azevedo's contributions to brazilian ethnomusicology, focusing in his attempts to define brazilian musical areas. Relating some concepts arised from anthropology and folklore, I try to emphasize the importance of this contribuition to brazilian ethnoomusicology in general.

Esta é uma comunicação de pesquisa em andamento, a respeito do papel do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no que se convencionou chamar de “movimento folclórico brasileiro” (Vilhena, 1997). No ano em que se comemora o centenário de nascimento de Luiz Heitor, cumpre chamar atenção para alguns aspectos importantes de sua biografia que até o momento não foram suficientemente explorados nos poucos escritos a seu respeito. De um modo geral, a bibliografia existente (Mariz, 1983; Lamas, 1985), normalmente salienta o papel de Azevedo como respeitado musicólogo brasileiro, diretor da Seção de Música da UNESCO em Paris, a partir de 1947 e incentivador de compositores brasileiros

no âmbito internacional. Seu papel como “folclorista” é normalmente visto como uma “preparação” para sua posterior carreira em Paris — sem que se tenha feito uma reflexão mais aprofundada sobre sua atuação no contexto da época e nem uma avaliação crítica pormenorizada dos seus escritos sobre folclore.

O trabalho em andamento pretende justamente redimensionar o papel de Luiz Heitor no panorama etnomusicológico brasileiro, abrangendo os seguintes tópicos de estudos: 1) análise crítica de sua obra sobre o “folclore”, mostrando não só as influências e os empréstimos de pesquisadores importantes da época, como Mário de Andrade e Luciano Gallet, como também aspectos que constituem contribuições originais de Azevedo para esta literatura; 2) discussão a respeito do papel pioneiro de Luiz Heitor como professor da primeira cátedra de folclore em uma universidade brasileira, cátedra essa que se transformou, sem dúvida, em um “modelo” seguido por diversas escolas e conservatórios de música de todo o país; 3) análise da importância histórica do Centro de Pesquisas Folclóricas, inaugurado por Azevedo em 1943, um dos primeiros centros dedicados à coleta sistemática e à análise de música “folclórica” dentro de uma universidade; 4) análise, ainda que não exaustiva, das viagens etnográficas realizadas por Luiz Heitor durante a década de 1940, através de um convênio com a Biblioteca do Congresso norte-americano, e que constituíram, ao lado da Missão de Pesquisas Folclóricas organizadas por Mário de Andrade em 1935, o trabalho mais sistemático e abrangente de gravações de práticas musicais da primeira metade do século XX.

A presente comunicação tem como objetivo relatar alguns resultados parciais da pesquisa no que se refere ao primeiro tópico listado acima, a respeito das contribuições de Luiz Heitor aos estudos de folclore, e por conseguinte, ao que poderia ser chamado de “panorama histórico da etnomusicologia” no Brasil. Nesse sentido, pretendo analisar uma de suas mais valiosas contribuições, que foi o estabelecimento de um mapeamento musical brasileiro publicado por Azevedo na década de 1950. Tal trabalho se tornou uma referência para importantes etnomusicólogos das décadas posteriores, como será visto adiante. Procuro contextualizar a seguir a importância de tal mapeamento musical como uma demanda tanto no campo de estudos da etnomusicologia, como no chamado “movimento folclórico brasileiro” tal como o descreve Vilhena (1997).

Mapeamento musical e áreas culturais na etnomusicologia

A tentativa de se estabelecer um mapa musical do mundo sempre esteve presente na etnomusicologia: em maior ou menor grau, pode-se afirmar que a relação entre música (e fatores musicais como estilos, escalas, instrumentos etc) e áreas geográficas sempre foi uma constante nos escritos deste campo de estudos, constituindo mesmo a principal preocupação de diversos etnomusicólogos em diferentes períodos (ver por ex. Lomax, 1968). Para Nettl (1983, 216-217) tal interesse teria como inspiração três conceitos desenvolvidos pela antropologia e pelo folclore, conforme detalharemos a seguir.

O primeiro conceito seria o de *áreas culturais*, derivado da antropologia americana do início do século XX, e usado originalmente na tentativa de mapear e classificar os diversos grupos indígenas das Américas. Na raiz deste conceito estaria a idéia de que grupos de povoamentos contíguos, com modos de subsistência, organização social, religião, artes, etc, similares, pertenceriam à mesma área cultural. Em que pese sua importância para fins classificatórios, o uso do conceito de áreas culturais foi posteriormente alvo de crítica de muitos antropólogos que afirmavam ser inevitável que alguns aspectos da cultura, como método de produção de comida, por exemplo, tivessem um “peso” maior do que outros aspectos. O segundo conceito seria o de *círculos culturais* (*kulturkreis*), desenvolvido por estudiosos alemães ligados a uma corrente acadêmica com forte interesse na interpretação histórica (*Kulturhistorische Schule*), também conhecidos como difusionistas. Assim como o conceito de área cultural, o conceito de círculos culturais baseava-se na idéia de povos que compartilhariam grupos de características culturais comuns. Estes povos, entretanto, não precisariam ser geograficamente contíguos: desde que duas sociedades tivessem determinadas características culturais comuns elas poderiam fazer parte de um mesmo círculo de cultura, ainda que fossem distantes geograficamente. Como a difusão de elementos a partir de uma cultura aconteceria em diferentes momentos ao longo do tempo, cada círculo cultural apontaria diversos estratos históricos. Finalmente, o terceiro conceito o do método *histórico-geográfico* (ou *histórico-cultural*), desenvolvido por acadêmicos escandinavos ligados ao estudo do folclore como o finlandês Karl Krohn (Nettl, 1983). Por contraste aos dois conceitos anteriores, tal método tomaria como parâmetro de mapeamento *conteúdos* culturais, traçando versões, variantes e formas de determinados artefatos culturais (contos, lendas, mitos, etc) para definir sua distribuição geográfica em diferentes agrupamentos ou povos. Destas comparações seriam desenvolvidos arquétipos destes artefatos culturais que seriam de certa forma a “chave” para sua concepção original. (Nettl, 1983, 217).

Uma vez analisados estes três conceitos, cumpre agora discutir sua utilização pela etnomusicologia e sua aplicação em um contexto musical. Ainda segundo Nettl (1983), as primeiras tentativas de se estabelecer áreas musicais na América do Norte foram feitas pelo acadêmico alemão George Herzog em 1928¹, seguido pela antropóloga americana Helen Roberts em 1936². Ambas as tentativas teriam como base o conceito de *áreas culturais* (embora a tentativa de Roberts tivesse também a influência, segundo Nettl, dos acadêmicos difusionistas alemães), mas difeririam quanto aos elementos musicais escolhidos como parâmetro de divisão por áreas: enquanto Herzog se basearia na técnica vocal e no movimento melódico, Roberts daria ênfase aos diferentes tipos de instrumento musical.

A definição de parâmetros musicais comparativos é apenas um dos problemas da aplicação do conceito de *áreas culturais* na etnomusicologia. Problemas como escolha de parâmetros musicais comparativos — movimento melódico, escalas, tipos de instrumento, estilos musicais, uso de polifonia, etc. — escolha de parâmetros geográficos — limites políticos, línguas, aspectos físicos, etc. — além da própria definição do conceito de *música*, tornariam as tentativas de mapeamento musical do mundo cada vez mais complexas e, de certa forma, questionáveis.

Mapeamento musical no Brasil

No Brasil, as primeiras tentativas de mapeamento musical tiveram, a princípio, maior influência das diretrizes do *método histórico-cultural* do que dos conceitos de *área cultural* e de *círculos culturais*. Segundo Bastos (1974) e o próprio Azevedo (1969), a primeira tentativa de se estabelecer áreas musicais no Brasil foi feita pelo folclorista Joaquim Ribeiro no livro *Folclore Brasileiro* de 1944.

Procurando aproximar o folclore ao domínio das ciências sociais, o autor passa em revista inúmeras teorias antropológicas da época, como as teorias evolucionistas, naturalistas e raciais, para finalmente concluir que “o movimento histórico-cultural representa a tendência vitoriosa no estado atual dos estudos étnicos” (Ribeiro, 1944:75). Ao criticar as doutrinas raciais e afirmar a superioridade do método histórico-cultural, o autor procurava se colocar na ambicionada “vanguarda científica” da época: procurando aplicar a metodologia histórico-cultural ao estudo do folclore brasileiro, o autor se alinhava ao anseio geral

¹ “Musical Styles in North America” IN *Proceedings of the twenty-third International Congress of Americanists*, 1928, p.455-458 (apud Nettl, 1956)

² *Musical Areas in Aboriginal North America*, 1936 (apud Nettl, 1956, sem indicação de editora)

por parte dos folcloristas em prol da validação científica deste campo de estudos e sua incorporação às chamadas ciências sociais. (ver Vilhena, 1997).

Conforme visto anteriormente, o método histórico-geográfico (ou histórico-cultural) procurava estabelecer como parâmetros de mapeamento determinados *conteúdos culturais*. É exatamente desta forma que Ribeiro procura aplicar tal metodologia ao folclore brasileiro: escolhendo diferentes elementos de comparação o autor procura traçar numerosos mapeamentos que seriam “de significativo valor para a análise de nossos diversos aspectos culturais”. (Ribeiro, 1944:112). Assim, diversos elementos são utilizados pelo autor para criar diferentes mapeamentos, como indumentária, tipos de habitação, meios de transporte, aspectos religiosos, e finalmente, cantigas populares. Neste último aspecto o autor distingue quatro áreas distintas: 1) ciclo da embolada (Nordeste); 2) ciclo da moda (área agrícola do Sul); 3) ciclo do jongo (zona da influência *bantu*) e 4) ciclo dos aboios (zona pastoril do sertão) (Ribeiro, 1944:114).

É exatamente a partir destas “diretrizes metodológicas” que Azevedo vai desenvolver e expandir o mapeamento musical proposto por Ribeiro. No verbete “Brazilian Folk Music” do *Dicionário Grove* de 1954³ ele procura ampliar e complementar o esquema proposto por este último, definindo oito regiões distintas, a saber: 1) a região amazônica, ainda predominantemente indígena, mas com alguma influência da música do nordeste, em razão da migração de trabalhadores desta região para suprir as necessidades da indústria da borracha. No entanto, o autor salienta que a carência de melodias coletadas na região não permitia que se fizesse qualquer caracterização desta. 2) A região representada pelo sertão nordestino, centro da cantoria, gênero que incluiria os desafios, o romance e a louvação; 3) a região costeira nordestina, em que predominariam os cocos; 4) a área formada pelos estados de Sergipe e Alagoas, que seriam o centro dos autos ou das danças dramáticas⁴: neste gênero se incluiriam as cheganças, os congos, os caboclinhos etc. 5) região que se estende da Bahia até São Paulo, predominantemente agrícola, que concentraria grande parte dos elementos provenientes da “música negra”. O samba e o jongo seriam os gêneros mais representativos desta região, mas também poderia se observar gêneros “remanescentes das cerimônias religiosas africanas” (Azevedo, 1954:198), como o candomblé. 6) a região que

³ O mesmo texto, com algumas variações, será utilizado por Azevedo para compor o verbete “Música popular” do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo (1954)

⁴ A designação “Danças dramáticas” foi proposta por Mário de Andrade para designar o “os bailados populares brasileiros que tem uma parte representada ou se baseiam num assunto” (Alvarenga, 1960:12). Para Alvarenga, poderiam ser divididos em três grupos: “os *bailes pastoris*, burgueses e de origem semiculta, comemorativos do Natal; as *cheganças*, que celebram as aventuras marítimas de Portugal e as lutas ibéricas (...); e os *reisados* de inspiração muito variada e caracterizados pela sua constituição em um único episódio (...).” (*idem, ibidem*)

compreende São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná teria certos pontos de contato com a música das regiões 2 e 3 acima descritas, com cantos em terças paralelas acompanhados pela *viola* (por isso denominadas “modas de viola”, que se caracterizariam por certa “frouxidão” rítmica, que teria sua origem no caráter declamatório destas canções; 7) a costa sudeste ao sul do porto de Santos, onde predominam danças como o fandango a chimitarra, etc. 8) a área dos pampas gaúchos, onde predominam gêneros como as “toadas” e os “desafiados”, já influenciados de certa forma pelo contato com os povos castelhanos. (ver Cascudo, 1969 e Azevedo, 1954).

Como visto anteriormente, em qualquer esquema comparativo que se proponha a proceder em larga escala, a eleição de determinados elementos que sirvam como padrão em detrimento de outros gera normalmente simplificações e generalizações que, na maioria dos casos, invalidam o mesmo. No caso de Luiz Heitor, dois parâmetros de comparação parecem ter sido determinantes em seu mapeamento: estilos musicais e procedência étnica. Esta última gera muitas vezes afirmativas que podem ser consideradas superficiais, essencialistas ou mesmo generalizantes: como já foi dito, há uma tendência a se realizar uma associação imediata entre a “música negra” e o elemento percussivo (batuques, sincopação etc), como se aquela fosse singularizada somente por este elemento; e há afirmações perigosamente etnocêntricas, como a de que “as canções negro-brasileiras são perfeitamente fiéis à tonalidade, docilmente se conformando à admitida superioridade da música dos povos brancos” (Azevedo, 1954: 199 — tradução minha)

Além disso, se por um lado a esquematização por áreas geográficas pode ajudar o pesquisador a organizar a enorme quantidade de dados referentes aos diferentes modos de se fazer música, por outro lado há sempre uma perigosa tendência de se cair em uma tentativa de cristalização de algo que está em constante estado de mutação, como é o caso da música. No “mapa musical brasileiro”, proposto por Luiz Heitor, esta tendência se faz de certa forma presente: cite-se como exemplo o fato de não ser mencionada em nenhum momento a influência já grande do rádio, e com ele a disseminação de gêneros urbanos em todo o país, (como o samba, que, aliás, é citado de uma forma quase *en passant* no artigo) algo que o próprio Luiz Heitor aponta repetidas vezes nas cinco publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas.

Apesar dos questionamentos apontados, cumpre notar que o mapeamento realizado por Azevedo na década de 1950 representou uma iniciativa pioneira no país, colocando de certa forma seu autor em conexão com as aspirações e interesses do “movimento folclóri-

co”: conforme observou Vilhena (1997:184-186), grande parte das atividades do movimento durante a década de cinqüenta foi direcionada na tentativa de elaboração de um “mapa folclórico”, tarefa nunca levada a cabo pela falta de recursos e de uma metodologia uniforme por parte dos folcloristas. Além disso é importante citar o fato de que seu mapeamento influenciará importantes etnomusicólogos brasileiros e estrangeiros em décadas posteriores: cite-se apenas como exemplo Bastos (1974), Behágue (1980) e Araújo (1987).

Referências citadas

ARAÚJO, Samuel. *Brega: music and conflict in urban Brazil*. Universidade de Illinois, 1987.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Folk Music: Brazilian” IN, *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. 5^a Edição. Volume III, pgs. 198-201. Editado por Eric Blom. London, Macmillan & Co.Ltd., 1954.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “Las musicas tradicionales del Brasil” IN *Revista Musical Chilena*, nº125, 1974.

BEHÀGUE, Gerard. “FolkMusic: Brazilian”, IN, *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Eric Blom, London, 1980.

LAMAS, Dulce. “Luiz Heitor, uma personalidade na música universal” IN *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos. Depoimentos/Estudos/Ensaios de Musicologia*. Sociedade Brasileira de Musicologia, Instituto Nacional de Música, Funarte, 1985.

MARIZ, Vasco. Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. University of Illinois Press, 1983.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore Brasileiro*, 1944.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.