

O VIOLÃO AZUL. MODERNISMO E MÚSICA POPULAR

Santuza Cambraia Naves

Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1998, 236 p.

Em seu panorama das artes entre 1914 e 1945, o historiador Eric Hobsbawm faz um apanhado dos movimentos vanguardistas e observa quão isolados eles permaneceram “dos gostos e preocupações das massas”. As artes da era industrial (cinema e música popular sobretudo), ao contrário, traduziram e produziram mudanças na visão de mundo de amplos setores da população, em proporções que nenhum movimento da alta cultura conseguiu: “Pois ficava claro que o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele”¹ (1995: 191).

O *violão azul* amplia o comentário de Hobsbawm e procura ouvir, na música popular brasileira dos anos 20 e 30, o canto do homem comum, vazado na linguagem coloquial que vários modernistas perseguiram como um ideal. Mas nem só despojamento existe na variada produção musical para o mercado. A atenção dirigida simultaneamente a várias vertentes musicais e literárias, nos níveis erudito e popular, faz do livro um trabalho de fôlego que não se orienta pelo recorte microscópico de um objeto ultra-especializado.

O argumento central do livro é a convergência entre a renovação literária realizada na obra de poetas e escritores como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, por exemplo, e o perfil estilístico de uma parte importante da música popular produzida na mesma época. Se esta revela pontos de contato com a “estética da simplicidade” preconizada nos cenáculos modernizadores da arte culta, dispensou, contudo, os aspectos de programa conscientemente assumido, típicos das vanguardas. Curiosamente, a confluência entre popular e erudito não tem eco na música de concerto modernista brasileira, na qual prevaleceu uma “estética da monumentalidade” mais próxima dos ideais românticos da obra de arte. Avessos a atitudes humorísticas e irônicas como as de Satie, os músicos eruditos brasileiros permaneceram geralmente fiéis ao registro “sublime” na música (à linguagem elevada, separada da linguagem cotidiana), ao passo que os populares moveram-se com naturalidade no registro “humilde”. A oposição é paralela a outras: tanto os músicos eruditos quanto populares valorizavam a tradição (ou o que concebiam como tal), os primeiros voltando-se para um patrimônio folclórico eminentemente rural, incorporado por meio da citação, os segundos para as tradições da música “séria” das elites, incorporadas - às vezes - por meio da paródia. Enquanto a citação

¹ Hobsbawm, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

elege do populário elementos a serem transformados em arte musical, a paródia trata com irreverência dessacralizadora elementos da tradição artística culta.

Para dotar o argumento das evidências necessárias e sobretudo para colorir-lo com nuances que evitam a generalização simplificadora, Santuza Naves recorre, por um lado, a um amplo repertório de obras e artistas (suas fontes incluem também a crônica da música popular); por outro, a categorias de análise oriundas de diversas áreas das humanidades. São convocados para iluminar o material estudos literários, antropológicos e sociológicos: as análises de Erich Auerbach da representação literária da realidade; a interpretação de Mikhail Bakhtin da cultura popular medieval e renascentista, suas idéias sobre narrativas épica e romanesca; a oposição entre bricoleur e engenheiro, de Claude Lévi-Strauss; e o processo civilizador segundo Norbert Elias.

O trabalho foi dividido em três partes. A primeira ocupa-se da alta cultura brasileira modernista, nas duas faces que interessam ao argumento: a musical, tendendo à “monumentalidade”, e a literária, tendendo à “simplicidade”. A segunda percorre a música popular brasileira explorando basicamente suas convergências com a poética culta da mesma época. A terceira torna mais complexa e densa a visão da música popular, lembrando a pluralidade de tendências que a caracteriza, bastante afinada com a complexidade do meio cultural urbano moderno. Uma pequena coda evoca novas correlações entre música popular e literatura, encontradas algumas décadas depois, como as que foram traçadas entre concretismo (poesia, artes plásticas) e bossa-nova.

O comentário do modernismo musical brasileiro, em sua formulação teórica dada por Mário de Andrade, e em suas realizações concretas, por compositores como Villa-Lobos, mostra que o movimento afrouxou a discriminação do popular como “não-cultura”, porém não rompeu com a hierarquia dos níveis de cultura (1998:25). A autora reforça algumas conclusões de outros estudiosos quanto ao rico e muitas vezes ambíguo pensamento de Mário de Andrade. Suas propostas eram, sob muitos aspectos, consistentes com uma idéia evolucionista eurocêntrica de civilização. Mas ele procurava uma via alternativa a esse modelo universalista, uma via capaz de garantir, mesmo que temporariamente, a singularidade brasileira no processo civilizador: “...o modernismo que aqui se implanta é impregnado de valores particularistas, mas esses valores importam por viabilizarem o cosmopolitismo” (:56). Com isso, as distinções começam a embaralhar-se, como na rapsódia *Macunaíma* que agrega indistintamente fragmentos culturais eruditos e populares, rurais e urbanos, arcaicos e modernos.

Em que pese as experiências desse calibre e as proposições capazes de dar legitimidade plena à cultura popular, o modernismo brasileiro mante-

ve, no cômputo final, a hierarquização de culturas. Ainda que mais includente, se comparado aos padrões dominantes no Brasil até então, ele reproduz o modelo segundo o qual a alta cultura é o nível onde se passa a criação propriamente artística. Como bem observa a autora, um nível popular excluído continua a reproduzir-se nas idéias modernistas, mesmo as de Mário de Andrade: a cultura urbana, especialmente nas suas expressões capturadas pela indústria cultural.

A autora detecta, nessa combinação de universalismo e particularismo, afinidades entre o conceito de cultura da vertente modernista hegemônica no ambiente musical erudito e o conceito de cultura do pensamento romântico alemão. A confluência pode ser percebida na estética monumental, resultado da ambição modernista brasileira de forjar totalidades (a da obra de arte, a da nação) por intermédio do encontro com nossa particularidade, localizada no "povo". Villa-Lobos e Cândido Portinari teriam sido os expoentes da grandiloquência nacionalista no Brasil. Nestes e em outros artistas, a presença da inspiração popular não desce o tom sublime. Está próxima do espírito de Béla Bartók, quando sugeria como um dos usos possíveis da melodia folclórica "engastá-la como se fosse uma pedra preciosa". A metáfora é reveladora do tipo de transformação enobrecedora que se pretendia fazer.

A essa vertente contrapõe-se a estética da simplicidade, que se manifesta na literatura e na canção popular. Exatamente como os poetas do modernismo, os compositores descobriam a poesia nos elementos prosaicos da vida cotidiana. Abandonaram-se os temas graves, sérios, a linguagem rebuscada. Poemas e canções nascem do contato com a vida e com o presente, portanto nascem do transitório e fragmentado, como no estilo cômico-sério que Bakhtin estuda na origem do romance. O samba dos morros e do Estácio, diferente do samba amaxixado de autores como Donga e Sinhô, representa, no âmbito da música afrobrasileira, a mesma tendência de afastamento de certos ideais de sofisticação. Noel Rosa recebe tratamento especial no livro, uma vez que suas canções dão pleno desenvolvimento à estética da simplicidade. Despojado também como cantor e no estilo de vida pouco afeito aos moldes da respeitabilidade burguesa, Noel teria realizado à sua maneira a integração entre arte e vida que as vanguardas propuseram.

As observações de Santuza Naves não se limitam ao exame estilístico dos textos, mas estendem-se aos aspectos de interpretação das canções e arranjos musicais das gravações originais. A simplicidade está também na voz "pequena" e contida de Mário Reis, que fugia ao padrão do belcanto tão disseminado na música popular. Santuza faz, ainda, incursões na biografia dos artistas, tentando localizá-los no espectro diferenciado da sociedade brasileira urbana.

Há então duas faces da simplicidade. A literária, que era parte de um projeto, e a popular, que fluía “ao sabor das contingências” (:133). Esta diferença, sugere a autora, está relacionada com a inserção dos músicos populares na indústria cultural que dirige seus produtos a um público amplo, anônimo e heterogêneo. E aí afloram as divergências no âmbito da estética da simplicidade. Os escritores e poetas modernistas praticavam uma arte minoritária e exclusiva que exigia do público “iniciação” - um saber preciso a respeito da tradição culta que combatiam e pretendiam abandonar. Os músicos populares tinham diante de si um próspero mercado para canções e estas, por sua vez, teriam como ouvintes uma massa de desconhecidos. Usando mais uma vez a inspiração de Bakhtin, a autora afasta as duas estéticas da simplicidade como versies, respectivamente, de uma “poética” que ainda prezava a obra que se eleva acima do mundo, e uma “prosaica” imersa no mundo. Além disso,

“Se esse ideal de despojamento popular tem em comum com o erudito - isto é, com alguns escritores modernistas - a recusa aos esquemas totalizadores, dele se afasta, no entanto, com relação às suas premissas básicas. É impossível, como vimos, operar no registro popular sem fazer uso da vivacidade, do espírito lúdico e de uma boa dose de improviso” (:140).

É inevitável pensar, também, lendo-se este comentário sobre “premissas básicas” diferentes, que a simplicidade dos eruditos é um estágio a ser alcançado **depois** da sofisticação, pós-complexidade. Em meu trabalho sobre dois artistas modernistas (Mário de Andrade e Bartók), tentei mostrar como em alguns momentos eles aderem a uma imagem circular do tempo, na qual o simples e primitivo retornam após um longo percurso pela civilização²

O livro mostra que a música popular do período não pode ser identificada mediante uma única categoria estética englobante. Ao lado da operária da fábrica de tecidos coexistem caboclas e luas dos sertões. Ao lado do humor e da temática “baixa” da malandragem, da instrumentação leve dos conjuntos chamados “regionais” e do lirismo discreto, coexistem ímpetos de rebuscamento, excessos sentimentais e tentativas de sofisticação da linguagem que podem chegar ao pedantismo. Havia aí, como mostra a autora, mimetização de elementos identificados como “eruditos”, porém assimilados com atraso e de forma incompleta, o que resulta na impressão de semi-erudição. Apesar disso, “tudo indica que os compositores populares se mostram mais sensíveis - ou mais receptivos - que os eruditos para cap-

² Travassos, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Canções populares e ideologia da arte*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar / Funarte, 1997

tar os signos modernizantes da cidade” (:160), pois há muito de carnavalizado no monumentalismo popular.

O *violão azul* passeia entre níveis erudito e popular, assim como entre vários registros da cultura, apontando semelhanças e diferenças que problematizam uma espécie de senso comum evolucionista do mundo ocidental, segundo o qual as formas artísticas mais avançadas nascem, forçosamente, nas elites. O livro também desmonta algumas distinções fundadas na hierarquização de níveis de cultura, ouvindo músicos e poetas populares como artistas legítimos, autônomos, vozes indispensáveis na atualização das artes no século XX.