

O VIOLÃO AZUL: MODERNISMO E MÚSICA POPULAR

Alfredo Werney

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

O livro discute, fundamentalmente, a relação entre o modernismo e a nossa música popular. Uma das idéias centrais desenvolvidas pela a autora é a de que a música popular concretiza um certo ideal modernista que valoriza o *despojamento* e rompe com a tradição bacharelesca. Dessa maneira, há uma convergência entre os músicos populares (da década de 20 e 30, principalmente) e os poetas e ideólogos do movimento modernista.

A metodologia utilizada busca compreender tanto os *significados* quanto os *signos* inscritos nas canções analisadas. Nesse sentido, coube a autora estudar os arranjos e as interpretações condizentes com cada época dos compositores abordados.

CAPÍTULO I - UM TROPICAL AMOR DO MUNDO

A autora inicia o capítulo expondo as idéias de Mário de Andrade. O pesquisador - embora grande admirador da música popular brasileira - questionava-a e exigia desta o nível de elaboração da música erudita. Mário criticava principalmente o “descompromisso” e a “espontaneidade” da nossa música popular.

Um aspecto interessante do modernismo brasileiro em relação à nossa música são as críticas feitas ao piano clássico - instrumento muito voltado para erudito e para o repertório europeu. Em virtude disso, alguns modernistas concebiam o *violão* como um instrumento mais voltado para a “alma” nacional.

Um instrumento, por assim dizer, mais “brasileiro”. Ademais, o violão se concatena muito bem com o projeto nacionalista de Mário de Andrade, já que é um instrumento que possibilita a mediação entre o “erudito” e o “popular”.

Baseada no pensamento de Mário de Andrade, a autora expõe dois conceitos importantes: a música *desinteressada* e a música *interessada*. A primeira consiste na música pura, feita apenas para ser ouvida. A música *desinteressada* não cumpre com uma função específica, como dançar (por exemplo). Este é o tipo de música, segundo Mário de Andrade, que está comprometida com o projeto nacionalista. A segunda consiste na música composta com função específica, geralmente para dançar e se divertir. Dessa maneira, a música interessada é, de alguma forma, destituída de pretensões intelectuais. Ela está mais relacionada com o *intuitivo* e com o *sensorial*.

O modernismo de Mário de Andrade opera com uma temporalidade que extrapola a divisão presente/ passado. Segundo Naves, esta visão foi influenciada pela noção de tempo empreendida na música popular, já que esta abole os conflitos entre idéias inovadoras e conservadoras.

O nosso modernismo difere do europeu em muitos aspectos. Um desses aspectos, talvez o mais marcante, é o fato de o modernismo brasileiro não pregar uma idéia de revolução e descrédito total do passado. Nesse sentido, “as manifestações populares, sobretudo as folclóricas, são tomadas como matrizes para composições eruditas” (pg. 33).

A autora nos apresenta, no presente capítulo, dois tipos de processos civilizatórios que são contrastantes: o primeiro que busca a “modernização via civilização” e o segundo (compatível com o modernismo brasileiro) que busca uma “alternativa via universalismo”. O primeiro processo promove separações entre estilos “elevados” e “baixos”; já o segundo processo busca embaralhar as distinções tradicionais e incorporar elementos “inferiores” renegados pelo processo civilizador.

Sobre a relação entre Mário de Andrade e a música popular, observa-se que o pesquisador criticava a música popular veiculada no rádio e nos meios de comunicação de massa. Ele distinguia dois tipos de música: a *popular* e a *popularesca*. A primeira é a música de raiz, “verdadeira”, reveladora da “alma”

brasileira. A segunda é uma “sub-música, falsa, plagiária e comercial”, nos próprios termos mário-andradianos. A autora nos coloca que:

O projeto musical modernista, na medida em que nega a indústria cultural e tende a incorporar o popular mais identificado com os elementos folclóricos da tradição cultural, exibe uma tensão entre a motivação modernista-influenciada pela música européia, que valoriza a pesquisa formal e procura adaptar-se à cena moderna, incorporando de alguma forma a linguagem urbana - e a que se caracteriza por uma sensibilidade atada às manifestações culturais rurais ou sertanejas. (pg.55)

Santuza Naves cita Villa-Lobos como exemplo de antropofagia, uma vez que o compositor carioca opera com manifestações da tradição popular (como o chorinho e outros ritmos regionais) com um instrumental erudito advindo da cultura ocidental.

ESTÉTICA DA MONUMENTALIDADE

A autora desenvolve o conceito de “estética da monumentalidade”, colocando que o projeto modernista brasileiro se afina com a idéia de *Bildung* (ideal de totalidade) do romantismo germânico. Estética da monumentalidade refere-se, portanto, a esse projeto de totalidade, que se caracteriza pelo excesso e pela *gravidade*. Como exemplo a autora cita a obra de Villa-Lobos e de Mário de Andrade. Segundo a autora a estética da monumentalidade se manifesta na música através das obras sinfônicas, da abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica, dos extremos dinâmicos (*fortíssimo* seguido de *pianíssimo*), da abundância de temas diferentes e da complexidade do desenvolvimento. (pg. 69)

CAPÍTULO II - O APITO DA FÁBRICA DE TECIDOS

A ESTÉTICA DA SIMPLICIDADE

A “estética da simplicidade” – prática dos anos 20 e 30 do modernismo brasileiro - trata-se de uma experiência contrária à experiência totalizante da

arte monumental, uma vez que opera no registro da fragmentação. Trata-se de uma opção pelo simples e pelo tratamento humorado dos temas “sérios”. A estética da simplicidade busca associações com o mundo africano e oriental, universos excluídos da cultura instituída.

Exemplos de autores que trabalham nessa perspectiva: Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade (parte da obra apenas). Na música popular temos: Noel Rosa, Lamartine Babo, parte da obra de Ari Barroso. Na música desses compositores essa estética se manifesta através do despojamento lingüístico e musical. A simplicidade do nosso modernismo sofre influência do “Grupo dos Seis” (França), que pregavam a objetividade, a concisão e a simplicidade.

No Manifesto “Pau Brasil”, Oswald recusa veementemente o “eruditismo”, propondo uma inteligência mais inventiva e idéias que causem surpresa. Gilberto Freire também recorre – em “Casa Grande e Senzala” - ao “coloquialismo”, em vez da linguagem bacharelesca. No modernismo esta estética se apresenta nos elementos prosaicos da linguagem e na recusa as formas elevadas.

A autora - ao falar de Manuel Bandeira - coloca que:

Manuel Bandeira, que tende a se orientar por uma certa moderação, conciliando o humilde ao sublime, nos dá um exemplo radical desse procedimento que se fundamenta na simplicidade, excluindo o supérfluo em quaisquer de suas manifestações e impedindo a manifestação do sublime. (pg. 87)

Nesse contexto é que se desenvolve o *samba*. A autora nos diz que o samba praticado pela geração anterior de Donga e Sinhô ainda está muito ligado ao maxixe. O samba que se desenvolve nos morros possui uma pulsação que tenta se adaptar aos movimentos coreográficos dos ranchos e das escolas de samba, obedecendo à evolução de passistas especializados (pg. 91).

No final dos anos 20, surge a figura do malandro. A noção de “malandragem” se confunde com a de “sambista”, principalmente com os sambistas da nova geração do Estácio. Segundo Cláudia Matos, esses

sambistas – descendentes de escravos – foram os primeiros a assumir a denominação de *malandro*.

NOEL ROSA

Para a autora Noel Rosa é o compositor-exemplo da estética da simplicidade. Ele se torna um exemplo na medida em que:

- Recusa os procedimentos que se pautam pelo excesso,
- Opta por arranjos simples e intimistas,
- E busca interpretações sem exageros vocais (uma recusa ao *bel-canto* europeu).

Nesse sentido, a autora nos diz que Noel, em certo sentido, é o criador da *performance* do “baquinho e violão”, modelo retomado pela bossa nova posteriormente. Poderíamos dizer que o poeta da Vila é, em muitos aspectos, uma espécie de Manuel Bandeira: “simplicidade com sofisticação”. Santuza Naves afirma:

Noel desenvolve um tipo de sensibilidade que remete ao “baixo”, pois ele dialoga com o ambiente boêmio dos morros cariocas para a construção da estética da simplicidade. E a despeito da sofisticação de sua linguagem, compatível com o modelo coloquial sugerido pelos modernistas, Noel tende a se embriagar tanto com as novidades introduzidas pela vida urbana quanto com os aspectos provincianos da vida suburbana (pg. 107).

Dentro dessa perspectiva é que a autora aproxima Noel de Baudelaire e de Bandeira. Tal como Baudelaire, que revela em seus poemas uma consciência aguda do presente, Noel desenvolve uma estética compatível com a concepção de beleza no transitório, na vida que corre no dia-a-dia (pg. 114). No caso da aproximação Noel/ Bandeira, a autora ressalta a *fragmentação* e o estilo *simples* dos autores. A autora cita outros compositores que possuem um *modus operandi* parecido com o de Noel: Lamartine Babo, Assis Valente e uma parte da obra de Ari Barroso.

Segundo a autora, a simplicidade se manifesta de duas formas diferentes no contexto modernista:

Vincula à proposta *literária* do movimento, ela se estrutura através de certos princípios básicos de composição que correspondem a um projeto compartilhado por vários escritores, embora eles apresentem entre si tanto de fundo quanto de forma. O universo da *música popular*, por sua vez, desenvolve a simplicidade de outra maneira, isenta de programas e à mercê da criatividade individual. (pg. 129)

OSWALD DE ANDRADE

Oswald de Andrade, dentro desse contexto, é um autor que busca a fragmentação, a colagem, a reestruturação criativa das coisas. Oswald, de maneira singular dentro do modernismo literário brasileiro, tende a criticar radicalmente uma prática recorrente nas nossas manifestações culturais, vinculadas a tradição do excesso e do sublime (pg. 130). A base teórica de Santuza para tratar da arte do modernismo está centrada nas idéias de Mikhail Bakhtin. Ao interpretar a Idade Média, Bakhtin critica a opinião dos pré-românticos e românticos que excluíam o humor popular e outras manifestações da praça pública. Nas manifestações populares da Idade Média, o autor via a valorização do *riso*, do *prosaico* e do *cotidiano*. Pode-se aproximar este universo do universo de nossa música popular e de parte de nossa literatura moderna. Da mesma maneira, há uma valorização da existência cotidiana, através do humor e do prosaísmo.

CAPÍTULO III - A CIDADE FRAGMENTADA

Nesse capítulo a autora expõe a complexidade inerente ao universo de nossa música popular e de nossa literatura. Ela mostra a fragmentação do discurso dos músicos e literatos a partir do crescimento das grandes cidades – fato este que engendrou uma visão de mundo centrado na urbanidade. A nossa música popular foi duplamente influenciada. De um lado, por uma “estética da

monumentalidade” (como se apresenta em alguns sambas de Ari Barroso) e, de outro lado, por uma estética da simplicidade (como nas composições de Noel e Lamartine). Essa divisão não é tão rígida e muitos de nossos compositores operaram nos dois registros, a exemplo de Ari Barroso. Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que, em geral, a música popular da década de 20 e 30 mescla o *tradicional* com o *inovador*, o *erudito* com o *popular*, o *sublime* com o *humilde*, o *rebuscado* com o *coloquial*, o *urbano* com o *rural*, dentre outros. Santuza afirma que não se nota, por exemplo, um empenho, por parte dos músicos populares, em criar uma idéia padronizada, que remetesse a idéia de um estilo carioca. A tendência predominante na música popular é, ao contrário, para *fragmentar*, *suburbanizar*. Faz-se importante colocar que muitos artistas buscaram atingir, com a arte popular, o sublime, o tom erudito, a monumentalidade. Exemplos: Ernesto Nazareth, Pixinguinha.

Para complementar suas idéias a autora pontua algumas diferenças entre Noel e Ari Barroso. A música de Noel reflete uma trajetória circular e nada heróica pelos diversos bares da Villa Isabel e da Lapa. Seus arranjos são mais simples (na maioria (violão, bandolim e flauta, em geral), e suas letras mais concisas e despojadas. Ari Barroso, por outro lado, estilizou, “sofisticou” o samba, através de arranjos orquestrais e de letras cívicas que buscam o sublime e a grandiloqüência.

Essas diferenças relatadas também se manifestam na maneira de interpretar dos cantores. Santuza confronta duas formas distintas de interpretar da época: a de Carmen Miranda e a de Mário Reis. Carmen tende a exuberância, ao exagero, com o uso de ênfases vocais, gesticulação expressiva e a utilização excessiva de adereços. Já Mário opta pelo registro intimista, *cool*. Procura cantar como se estivesse falando, sem exagerar na articulação e na intensidade das notas.

Para encerrar o capítulo a autora afirma que o nosso modernismo é menos comprometido com a estrita objetividade e com a precisão extremas dos modernistas franceses. Nosso modernismo não teve uma idéia de harmonia perfeita – observada em alguns autores franceses.

CAPÍTULO IV – À GUIA DE CONCLUSÃO: TÍMIDO E ESPALHAFATOSO

Baseando-se nos estudos de José Miguel Wisnik, a autora evidencia que na tradição do modernismo europeu há dois procedimentos estéticos diferentes: o do *engenheiro* (que recorre ao rigor construtivo) e o *bricoleur* (que busca trabalhar, de forma criativa e inventiva, com os instrumentos já disponíveis). A autora afirma que a classificação de Wisnik nos leva a pensar que o mito do *engenheiro* não teve lugar na experiência modernista brasileira, pois tanto os músicos quanto os poetas tenderam a assumir uma postura antropofágica, ajustando-se então ao perfil de *bricoleur* (pg. 190). Como exemplo desse processo de *brincolagem* a autora cita “Macunaíma”, de Mário de Andrade.

Santuzza argumenta que um ponto em comum entre músicos e poetas modernos é o fato de que eles compartilharam uma mesma visão de país – a de um universo inesgotável de informações culturais, tanto arcaicas quanto contemporâneas, tanto regionais como universais.

O modernismo possibilitou o encontro da música com a poesia. Mário de Andrade foi uma ponte, já que era poeta e também músico. Ela afirmava que a poesia - assim como fizera a música moderna - deveria se libertar do regime horizontal da melodia e adotar o *verticalismo* polifônico. Em outros termos, a poesia deveria abandonar o discurso através da sucessão das palavras e versos. Era necessário que a poesia do modernismo buscasse combinar idéias e palavras de forma *simultânea*.

Nos anos 40 observa-se - a partir da publicação de “O engenheiro”, de João Cabral - uma tendência da arte brasileira ao procedimento estético do *engenheiro*. A autora faz uma interessante associação entre a poética de João Cabral e o desenvolvimento de linguagens como a do *concretismo* e da *bossa nova*. Segundo ela, a concisão, a delimitação do material, a rejeição da subjetividade romântica, o racionalismo, dentre outros, são constantes que aproximam as linguagens citadas. A bossa nova realmente inaugura um novo modo de se compor canção. A bossa nova opta por arranjos concisos (sem muitas notas e instrumentos), interpretações intimistas sem exacerbações

vocais (como as desenvolvidas por João Gilberto), além de letras sem dramatismos e floreios. Enfim, uma contenção retórica.

A autora conclui suas idéias analisando a estética “tropicalista”. O Tropicalismo torna complexa a relação *brincouler/ engenheiro*, na medida em que incorpora tanto uma tendência quanto a outra. Trata-se de um movimento que quebra com a “homogeneidade” de discursos. Nas palavras de Santuza:

Os baianos inauguraram, com a tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o *brega* e *cool*, o *nacional* e o *estrangeiro*, o *erudito* e o *popular*, o *rural* e o *urbano* e assim por diante. Paradoxalmente, a atitude tropicalista é híbrida quanto a seus procedimentos básicos: ao mesmo tempo em que rompe com o conceito de forma fechada (...) retoma, justamente em decorrência de sua postura includente, os próprios elementos dessas formas fechadas, promovendo uma continuidade entre iê-iê-iê e marchinha, *rock* e *baião* (pg. 221).