

**Elizabeth Travassos. *Modernismo e música brasileira*.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (1ª ed., 2000).**

Pedro Meira Monteiro

Modernismo e música brasileira, de Elizabeth Travassos, pertence a este gênero curioso dos pequenos livros de divulgação, voltados para um público não especializado, mas que podem perfeitamente servir de guia e estímulo a estudantes universitários iniciantes e, talvez mesmo, a pesquisadores mais maduros.

Nas suas setenta e cinco pequenas páginas (mais ilustrações), a autora enfrenta com segurança a tarefa espinhosa de situar o modernismo brasileiro, em suas discussões musicais, entre os extremos do cosmopolitismo e do nacionalismo, do erudito e do popular.

Assim sendo, compreende-se a razão pela qual sua atenção recai especialmente sobre a obra complexa de Mário de Andrade. Nela, afinal, os anseios renovadores dos modernistas parecem encontrar seus limites e seu alcance, porque exatamente nela, em toda sua extensão e potência, vemos o pesquisador sistemático entregar-se à busca do “popular,” nem sempre consciente de que talvez perseguisse uma miragem.

Esta não é uma conclusão do livro, que se atém otimamente à perspectiva panorâmica (sem demasiada pretensão especulativa), mas é porventura a conclusão a que pode chegar o leitor, se souber atentar para a densidade de sua discussão – densidade que todo bom texto didático deve dissimular, precisamente como faz a autora deste *Modernismo e música brasileira*.

Iniciando com uma “pequena digressão” sobre a troca de nomes, Elizabeth Travassos nos faz pensar na opção de Francisco Mignone ou Guerra-Peixe, em épocas diversas, por resguardar-se sob o pseudônimo com que assinaram suas obras “de caráter popularesco.” Eis armado o paradoxo: inspiravam-se no “popular,” mas era preciso dele separar-se, marcando os limites simbólicos que os tornavam, senão superiores, ao menos diferentes do populacho. Mas é fascinante que a indústria do entretenimento, e depois o mercado fonográfico, criassem zonas de contato entre músicos de origens sociais diversas, o que tornava ainda mais complexos os mecanismos de representação e diálogo no meio musical e artístico. Não que esboroassem as barreiras entre a alta e a baixa cultura, mas o terreno certamente era mais movediço do que deixam ver as análises apressadas. A entrada da música no

mundo industrial, de toda forma, ameaçava a figura do indivíduo criador, artesão de seu próprio trabalho. Havia, além disso, como lembra a autora, o mundo boêmio em que se encontravam “intelectuais” e “artistas populares.”

Certamente pensando em estudos recentes que apontam a importância dos “mediadores” culturais na configuração de um cenário de que emerge o “popular,” Elizabeth Travassos termina por sugerir que as fronteiras entre gêneros e entre o “erudito” e o próprio “popular” eram sempre mais tênues do que se crê normalmente, embora existam, historicamente marcadas e construídas.

É interessante que neste livro seja lembrada a tese de que a história musical brasileira, em sua vertente erudita, conheceu um “atraso” e um “descompasso entre [a] evolução musical e [a] literária,” já que os questionamentos do sistema tonal apareceriam no Brasil tardiamente, com a difusão do dodecafonismo apenas após a Segunda Guerra. Assim, enquanto na França o Grupo dos Seis combatia o impressionismo musical, os músicos brasileiros, em sua maioria, não pareciam aptos a realizar o programa de Graça Aranha, de “ultrapassar Debussy.”

Villa-Lobos aparece aí, entretanto, como voz algo dissonante. É contudo fascinante que a autora se afaste, com delicadeza, da simples exaltação da “genialidade” do grande músico modernista, abstendo-se de avaliá-lo categoricamente, reconhecendo a complexidade de sua fatura musical, simultaneamente “moderna” e “antiga,” segundo o gosto moderno europeu. Sem esquecer, é claro, que o mais moderno era, então, o primitivismo que os trópicos pareciam gratuitamente oferecer. Sem esquecer, tampouco, que muitos dos procedimentos harmônicos característicos do século XX podiam confundir-se a uma “fluência” que a crítica freqüentemente associa aos chorões, como o próprio Villa-Lobos. Mas a diligência da estudiosa da história musical brasileira permite relativizar o caráter autóctone do “modernismo” musical de Villa, sugerindo que as influências e o contato com a moderna música européia seriam mais intensos e anteriores ao que ordinariamente se supõe.

Talvez um traço esquemático surja, é verdade, no momento em que o modernismo nacionalista de Mário de Andrade é posto em cena. A autora não parece desvencilhar-se de todo da idéia do modernista campeão do popular, como se no fundo não houvesse, antes desse intelectual amoroso do povo, mais que uma lógica republicana estritamente europeizante. Não se trata – claro fique – de reputar um pendor para o popular em autores muitas vezes inequivocamente elitistas, mas sim sugerir que a atenção sobre o ele-

mento do povo não é apanágio exclusivo dos modernistas, ainda que eles – e Mário de Andrade à frente – tenham de fato promovido o “resgate” de cantos tradicionalmente relegados aos espaços menos visíveis (para as lentes ilustradas) da sociedade.

Mas é inegável que Elizabeth Travassos ilumina, tão bem em texto tão curto, o que foi a incorporação menos “epidérmica” de padrões musicais “populares” à linguagem codificada dos concertos. A presença de novos timbres com a introdução de instrumentos tradicionalmente estranhos à orquestra sinfônica, por exemplo, é uma inovação fundamental de Villa-Lobos. Mas, como alerta a autora, “o período modernista não inventou o nacionalismo musical,” o que a faz lembrar o caso notável de Alberto Nepomuceno.

É interessante que os modernistas quisessem superar, do ponto de vista musical, as “citações,” tornando invisíveis ou imediatamente inaudíveis os elementos nacionais, absorvendo-os “no tecido das obras,” sublimando-os, finalmente. Mas o que separaria o exotismo, que é a simples citação musical, da profunda incorporação formal do popular? A autora responde com cautela: “a fronteira que separa exotismo da incorporação profunda da música popular era difícil de traçar.”

O problema da efemeridade e inconstância das cantigas brasileiras deixa ver, ademais, o drama do folclorista moderno, ansioso pelo registro, de que Mário fora ele mesmo promotor, em sua famosa viagem como turista aprendiz, no final da década de 1920, e que promoveria à testa do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 e 1938. Ou ainda, de que seria promotor, quando gravou inúmeras tradições brasileiras no interior de sua rapsódia macunaímica.

O que buscava Mário de Andrade seriam bem mais as “comoções” que a cultura popular poderia causar. Nesse sentido, a aposta no canto popular e seu fator dinamogênico não esconde o caráter propositivo, quase cívico, do projeto modernista. Sem contar, é claro, que o transporte (co-moção) do individual ao coletivo significava, no limite, a apropriação consciente da música gestada na “inconsciência do povo,” transportando-a para um outro plano, inegavelmente (do ponto de vista modernista) superior.

Difícil projeto, cuja impossibilidade e alcance encontram-se na obra de Villa-Lobos, que Mário de Andrade admirava e criticava, não sem esconder o incômodo com o individualismo do compositor das *Danças africanas*. Assim, parece que a recusa parcial de Villa ao receituário nacionalista de Mário o tornava, paradoxalmente, desejado e rechaçado. Em Villa-Lobos, o “nós” dos

nacionalistas não se resolvia de todo, porque o músico não completava com isenção (a expressão a serviço de algo mais-que-individual) o círculo que perfaz a comunidade, deixando que um “eu” dissonante desafiasse o projeto nacionalista. Paradoxalmente, ali está o maior dos compositores brasileiros, nem por isso infenso ao encantamento da mobilização popular, cujos rasgos fascistas tanto preocupam a crítica, e com razão.

O incremento de uma incipiente indústria cultural complicava especialmente a localização do “popular,” fazendo com que o “autêntico” nacional se tornasse mais e mais inidentificável, ou inalcançável. Num mundo artístico já ligado à urbe e ao mercado, onde buscar essa fonte de que jorra a verdadeira cultura popular? A pergunta é moderna e desconcertante, afinal a crença na verdadeira tradição nacional, ou popular, parece colidir com a constatação de que a pureza há muito se perdera (e evidentemente somos levados a perguntar se um dia existiu) e de que, portanto, o folclorista se encontra sempre na encruzilhada de tempos e tradições vivas e fugidias, o que não o exime daquela tarefa documental, que Mário parece ter realizado com competência e profundidade, deixando, significativamente, não mais que o plano de uma obra magna, *Na pancada do ganzá*.

A sugestão de que a “paisagem sonora” brasileira se apresenta na ensaística do autor do *Macunaíma* é fundamental, mas será então importante que o leitor atente para o fato de que ela se presentifica fragmentariamente (eis os “ecos [...] da paisagem musical urbana” que a autora identifica nos textos modernistas), como se resisitisse ao espírito de sistema de que um projeto folclórico nacionalista se nutre.

Enfim, da música nacionalista à música nacional há um largo espaço, que o pequeno livro de Elizabeth Travassos franqueia à nossa imaginação de leitores que, uma vez concluída a leitura, dificilmente nos furtaremos ao prazer de mergulhar mais fundo nas dubiedades do projeto modernista, não apenas em sua vertente musical.

Resta uma sugestão: imagine o leitor qual seria a atuação de Mário de Andrade se tivesse sobrevivido à “fratura no bloco nacionalista fortalecido no modernismo,” que foi o aparecimento do Música Viva de Koellreutter, em 1946. Pode-se muito bem ler com ironia as palavras finais deste *Modernismo e música brasileira* – “as chamadas ‘polêmicas dodecafônicas,’ as conversões ou reconversões de compositores ao nacionalismo e tudo quanto se seguiu são outra história.” Serão mesmo?

Pedro Meira Monteiro é professor-assistente de Literatura Brasileira, Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures, Princeton University. É autor de *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos em Raízes do Brasil* (Campinas: Editora Unicamp, 1999) e *Um moralista nos trópicos: o visconde de Cairu e o duque de La Rochefoucauld* (São Paulo: Boitempo, 2004, no prelo). Prepara, com Vera Neumann-Wood, o volume da Coleção Correspondência de Mário de Andrade (IEB/USP), contendo as cartas trocadas entre o autor de *Macunaíma* e o historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, entre 1922 e 1944. E-mail: pmeira@princeton.edu