

# Literatura e música: trânsitos e traduções culturais

Solange Ribeiro de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais

*...Em requebros e encantos de impureza  
Todo o feitiço do pecado humano.  
Olavo Bilac, Música Brasileira*

É lugar-comum da história musical, tanto quanto da história literária, a criação de um estilo novo a partir de uma relação intertextual com uma forma artística anterior. Quando ocorre em culturas marcadas pela experiência da colonização, a relação, freqüentemente paródica, destaca muitas vezes a diferença entre o modelo e a criação resultante de sua deformação. Na música, a constituição do novo pela subversão do tradicional chega mesmo a antecipar formas ainda por surgir nos velhos centros hegemônicos.

Nas literaturas pós-coloniais, salta aos olhos a deformação criativa de línguas ou formas poéticas legadas pela antiga metrópole. Nas ex-colônias britânicas notam-se as múltiplas variações do inglês, agrupadas sob a denominação abrangente de “english”, onde a letra minúscula indica a diversificação da língua imperial, “English”, pelas diversas literaturas pós-coloniais. No Brasil, descontadas as inevitáveis divergências, impõe-se o paralelo com a fala brasileira, cuja independência do padrão lusitano foi oficialmente proclamada pelos modernistas. Há que lembrar ainda a apropriação dos clássicos ocidentais pela literatura de nações surgidas em an-

tigas sociedades colonizadas, como no poema *Omeros* de Derek Wilcott. O autor caribenho transforma os heróis da *Ilíada* em pescadores da ilha de Santa Lúcia, par a par com a transcrição do épico helênico em modernos versos livres, cuja lógica interna pouco ou nada se assemelha à da poética clássica. Desse modo, a reação a formas canônicas herdadas dos colonizadores serve a um duplo propósito, a renovação formal e a construção de uma identidade nacional — preocupação constante de literaturas que, de maneiras variáveis, em tempos mais recentes ou mais remotos, começam pela re-escrita de modelos impostos pela colonização.

Na música encontram-se exemplos de recriações semelhantes. Composições pós-coloniais, frutos da reinterpretação local de velhas formas européias, transformam-se não raro em símbolos nacionais. No vaivém das relações entre artes e entre nações, algumas dessas criações transculturais metaforizam o confronto entre culturas imperiais e padrões culturais mais recentes. A título de ilustração, podemos começar pelos Estados Unidos. Sua atuação como potência neocolonizadora quase faz esquecer a condição original de colônia britânica, que, apesar de circunstâncias históricas particularíssimas, foi inicialmente marcada, como as demais, pela angústia da dependência cultural. Em 1891 o compositor norte-americano Charles Edward Ives lança *Variations on "America"*. Primeira composição politonal conhecida, a peça antecipa padrões musicais só mais tarde utilizados na Europa. Claramente paródica e transcultural, edificada sobre elementos musicais tomados de empréstimo ao hino nacional inglês, *Variations* transita de um para o outro lado do Atlântico, traduzindo a composição inglesa para um novo idioma musical. Como diriam os antigos músicos brasileiros pitorescamente chamados de chorões, o pioneiro compositor norte-americano "suja" *God save the King*, isto é, deforma-o artisticamente, com o objetivo de criar uma obra onde o jogo intertextual enfatiza tanto a dívida cultural quanto a necessidade de superá-la.

O termo "sujar", à primeira vista pejorativo, reflete bem a forma ambivalente como são a princípio consideradas as criações que deformam um modelo fornecido pela cultura dominante, de modo a afirmar um novo modo de ser cultural. Não sem razão, Ives tornou-se o monstro sagrado da independência musical norte-americana. Suas criações, intimamente ligadas à região de New England, utilizam a técnica de colagem, semelhante à usada pela pintura e pela literatura, incorporando citações de canções e danças rurais, hinos religiosos e música clássica. O norte-americano não nega sua admiração pelos monumentos musicais da tradição européia: utiliza ecos de Brahms, Beethoven, Bach e Wagner. Por outro lado, antecipa a prática dos grandes centros, introduzindo inovações como atonalidade,

ritmo múltiplo, feixes tonais inusitados, harmonias politonais, construções polimétricas e microintervalos, que só mais tarde ocorreriam na música européia. Assim, o irreverente compositor inaugura nada menos que uma expressão musical da identidade norte-americana. Em *Concord*, monumental sonata para piano, repete a façanha, cumprindo o desejo de Thoreau: faz, realmente, “ouvir uma flauta sobre Walden”... Como observa Leonard Bernstein, Ives torna-se simultaneamente o Mark Twain, o Emerson, o Thoreau e o Hawthorne da música norte-americana.

No Brasil, os criadores do choro, forma musical de difícil definição, cumprem um papel surpreendentemente afim ao de Ives. Não apenas deformam criativamente modelos europeus — e, desse modo, inauguram uma expressão da identidade nacional — como, ao fazê-lo, atingem efeitos composicionais desconhecidos pelos velhos mestres. Nesse sentido, argumenta Gilberto Mendes, o choro, como criação instrumental urbana, é a contribuição brasileira mais verdadeiramente original para o repertório internacional. Contrasta com a utilização de nossa música folclórica, de origem rural, que, em detrimento das formas populares urbanas, foi preferida por alguns modernistas como emblema do nacional. Na verdade, a apropriação da música folclórica pela música erudita de corrente nacionalista, tendo ocorrido também na Europa do século XIX, não caracteriza uma contribuição tipicamente brasileira. Nossa música genuinamente nacional, entendida como criação de formas novas, diferentes da música européia, não se encontra em composições marcadas pelas constantes melódicas e rítmicas do folclore brasileiro, que têm origem européia e equivalem às produzidas pelo nacionalismo musical europeu do século XIX. Resultantes, na avaliação de Mendes, do “simples aproveitamento do temário folclórico desenvolvido dentro de esquemas formais clássico-românticos”, as peças nacionalistas representariam um “retrocesso às estruturas significantes do século passado, das correntes nacionalistas européias” (Mendes, 130). A música “brasileira”, no sentido de criação original do país à época do modernismo, consistiria, antes, em novas justaposições de acontecimentos sonoros, prenúncios da colagem musical de nossos dias. O choro integra, certamente, essas formas novas. José Miguel Wisnik acrescenta que o aparecimento dessa forma urbana inicialmente popular e sua ocasional incorporação à música erudita consolidam no território musical “um desses momentos vitais de interpenetração de linguagens (o erudito e o popular, o sacro e o profano), sem a qual os saltos qualitativos não podem ser dados” (Wisnik, 112).

Difícil de definir, o choro é geralmente mais um modo de tocar que um gênero musical. Um jeito, um jeitinho, brejeiro, buliçoso, provocante. O nome, como sua variante carinhosa, “chorinho”, remete à for-

ma lamentosa de execução, que não exclui uma aliciante extroversão. Com graça despretençiosa, seduz o ouvinte menos sofisticado e desarma o iniciado mais exigente. Um exemplo ficcional dessa sedução aparece no romance de Antonio Callado, *Reflexos do baile*, quando Carvalhaes, o embaixador de Portugal a caminho de uma visita protocolar a uma escola pública, ouve por acaso uma seqüência sonora intrigante:

*notas musicais puseram-se a estalar e crepitar como gomos de bambu deitados às chamas. Uma toada amorosa, cheia de requê-bros, mas enquadrada em composição sonora de tão alarmante rigor que perguntei ao meu descompassado coração se afinal cá existem dementes a tentar tudo começar de novo. Franziu o cenho o diretor da escola diante dos perigosos, dissolventes anjos que a música soltava entre as crianças de uniforme (18-19).*

O educado ouvido de Carvalhaes capta imediatamente a originalidade, a sofisticação formal (inesperada em criação popular) da toada, que o leitor logo descobre ser um choro. A irreverência para com modelos europeus, explicando a razão pela qual é considerado “perigoso” e “dissolvente” pelo tradicional mestre-escola, faz do choro a metáfora musical do romance. A ênfase em seu aspecto revolucionário antecipa a inspiração política subjacente à narrativa: o histórico seqüestro dos embaixadores, parte da tentativa de desestabilizar a ditadura militar instaurada no Brasil pelo golpe de 1964.

A evolução histórica do choro, sua relação com o novo, o revolucionário, o popular, explica a propriedade da metáfora. O nascimento do choro coincide com o fim da era dos barbeiros, músicos autodidatas surgidos no Rio de Janeiro e na Bahia em meados do século XVIII. Nas horas vagas, aproveitavam a habilidade manual adquirida no exercício da profissão para complementar sua fêria modesta: executavam músicas alegres à entrada das igrejas ou durante a celebração de festas. Constituíam-se assim a primeira experiência de música instrumental brasileira como espécie nova de serviço urbano, o entretenimento público. O variado repertório dos barbeiros incluía fados, chulas, lundus — primeiro gênero de dança e canção urbanizada inspirado em batuques rurais — e também cançonetes, valsas e contradanças francesas. Digno de nota é o fato que as composições importadas eram abrisleiradas pela forma especial de execução, que chamou a atenção de Debret. Os barbeiros contribuía assim para consolidar uma execução irreverente, próxima dos padrões de cultura popular já nacionalizados, em contraste com a tradição europeia iniciada na Idade Média, que fora adotada pela elite nacional. José Ramos Tinhorão informa que a contribuição original desses

músicos residia na “dolência penetrada de sensualidade que viria a caracterizar as futuras bandas de adro de igreja e de coreto no Brasil” (Tinhorão, 123-131). Animando a Festa da Glória, prestigiada pela família real desde a chegada do Príncipe Regente D. João, os barbeiros tocavam junto aos casarões de figurões do Império, nas redondezas do outeiro da Glória na zona sul carioca. Sua música atraía também “belas mulatas, lustrosas crioulas, velhos e crianças, homens e mulheres de toda casta”, conforme testemunha Melo Moraes Filho, citado por Tinhorão. Propiciava-se assim um encontro da elite com o povo, função tradicionalmente exercida pela música popular até os dias de hoje.

A decadência da música dos barbeiros ao final do século XIX coincide com o aparecimento no Rio de Janeiro dos grupos de choro, formados pelas primeiras gerações de operários e pequenos funcionários da moderna era urbano-industrial. Seu estilo lânguido de tocar, possivelmente herdado dos barbeiros, harmonizava-se, segundo Tinhorão, com “a maneira piegas com que as classes médias do Rio de Janeiro do século XIX interpretaram os transbordamentos do romantismo europeu” (Tinhorão, 160). O meio social onde inicialmente se cultivava o choro era o da baixa classe média, contemporânea do surto de desenvolvimento proporcionado pela riqueza do café no Vale do Paraíba. Dessa classe saíam os músicos chorões, animando, em casas de família, bailes modestos, depreciativamente apelidados pela sociedade elegante de *forrobodós*, *maxixes* ou *chinfrins*. Após 1920, o fim da Primeira Guerra Mundial e a visão, proporcionada pela divulgação do cinema, do novo mundo do capitalismo industrial contribuem para encerrar a era dos chorões.

O desaparecimento da função inicial do choro — animar bailes de gente simples — não impediu a continuidade das composições, nem sua ascensão à condição de quase gênero musical, ocasionalmente tratado de forma erudita e aceito pelas elites, num processo semelhante ao sucedido com o samba. Pode-se, já então, pensar no triunfo do choro como início do “coroamento de uma tradição secular de contactos”, utilizada para efeito de uma “invenção da tradição” ou da “fabricação da autenticidade” brasileiras, na linguagem de Eric Hobsbawm e Richard Peterson. Não por acaso, Henrique Cazes, investigando a história do choro, considerou-o a matriz mais importante da música brasileira.

Podem estender-se ao choro as conclusões do estudo de Hermano Vianna sobre o que Antonio Candido denomina a “nacionalização” e “generalização” do samba. Vianna analisa “o mistério do samba”, isto é, sua transformação de “ritmo maldito”, nascido nos morros cariocas e inicialmente reprimido pela polícia, em símbolo da cultura brasileira, após a conquista do carnaval, do rádio e do gosto das camadas médias e

superiores (Viana, 62-65). O antropólogo faz questão de ressaltar que a função de mediação exercida pela música popular entre grupos sociais bastante diversos já existia no Brasil muito antes desse triunfo, que ocorreu a partir dos anos 30.

Recapitulada a evolução histórica, resta a dificuldade de definição do choro. Mário de Andrade assinala seu “caráter decisivamente anticancioneiro e anticoreográfico”, caracterizando o choro como resultante de “conjunto instrumental livre, de função puramente musical, composto de um pequeno grupo de instrumentos solistas, [geralmente flauta, violão e cavaquinho] exercendo o resto do conjunto uma função puramente acompanhante, antipolifônica, de caráter puramente rítmico-harmônico” (Andrade, 137). Trata-se menos de uma forma musical definida que de um modo de tocar, especialmente um modo brasileiro de executar música estrangeira: “Vamos chorar aquela valsa”, dizia-se nos tempos de Joaquim Calado, um dos compositores pioneiros de choros.

É esse “modo especial”, essa maneira de subverter as formas dominantes, que *Reflexos do baile* toma como emblema do nacional, “sinal cifrado da diversidade brasileira compondo um mito nacional”. No romance de Callado, trata-se especialmente do nacional enquanto movimento a favor das massas, contra um grupo acumpliciado com a opressão neocolonial norte-americana, como pode ser considerado o movimento militar de 1964.

O caráter emblemático das alusões ao choro é sinalizado por sua posição estratégica, ao início e ao fim do romance de Callado. Já citei a primeira referência, quando a toada desafiadora parece a Carvalhaes uma reinvenção transatlântica da própria arte musical. O choro atua como um sinal de alerta, para o leitor e para a personagem, quando tenta despertar o distraído embaixador português para o complô que fervilha sob seus olhos alienados. Carvalhaes só se interessa por amenidades sociais e literárias. Quando muito, com cerimônia libidinosa, admira Juliana, filha de seu colega Mascarenhas, embaixador brasileiro aposentado. O português não adivinha, na bela freqüentadora dos círculos diplomáticos, a guerrilheira ardilosa, enamorada do revolucionário Capitão Roberto. Aproveitando a visita de Elizabeth II ao Rio de Janeiro, Beto e seus companheiros planejam seqüestrar a soberana e um grupo de embaixadores, a fim de provocar a queda da ditadura militar. Fracassada a conspiração, e consumado o brutal assassinato policial de Juliana e dos outros conspiradores, o estupefato embaixador desperta, finalmente, para a tragédia humana e política que antes não soubera ver. Trata de voltar a Portugal, levando na bagagem gravações do choro, símbolo da nação brasileira e de seus sonhos de reinvenção social. A última parte do

romance associa à música sedutora a metamorfose de Carvalhaes, traumatizado por sua experiência no Brasil:

*Era outrora pesado, taurino de estilo. Assustado agora, trêmulo, um esquilo, vive a mirar portas e janelas, como se malfeitores e demônios estivessem a saltar por elas. Só nos abre os olhos e sorri, como se sombra do homem de outrora fosse, ao ouvir ao gramofone a música que do Brasil trouxe, doce (...) como o mel (...) Chamam-se choros, as toadas, doem na gente, soluçam-se ao bandolim. “Quero que as cordas que arriarem meu ataúde ao fundo da terra, este o desejo, o último, que ouvem de mim, sejam as deste travesso alaúde, deste bandolim”. (117)*

A citação remete aos dois traços contrastantes do choro — a dolência melódica e o buliçoso do ritmo. A narrativa prossegue com a morte e o enterro do desditoso Carvalhaes, que não sobrevive à perda de Juliana e à brutal descoberta da repressão militar no Brasil. Seu desejo de ser enterrado ao som de um choro enfrenta a resistência do bispo local. A dificuldade é contornada graças à imaginosa explicação inventada por Padre Bartolomeu, amigo do falecido embaixador. Note-se, na saborosa linguagem do narrador, a objeção do bispo português aos nomes brasileiros das toadas: resume-se na rejeição do que na verdade é uma nova linguagem, onde se confundem inovações lexicais e musicais.

*O Bispo imaginara escrito em latim o hinário do bandolim, e dera, sem embargo da idade, um pulo, ao ver que cada cantar tinha nome em português ou brasileiro vulgar, ou chulo: Assanhado, André de Sapato Novo, Bonicrates de Muletas, Vascaíno. Respondeu Bartolomeu, improvisante, que Santo André Apóstolo, ao encontrar o Senhor descalço, no caminho de Emaús, tirou a sandália dos pés e atou-a aos pés de Jesus, que lhe disse: Doravante, não pisarás mais o chão, para sempre terás os pés calçados numa canção. A canção fê-la o povo André de Sapato Novo... (125-6 )*

Satisfeito o desejo do morto, os requebros sensuais da toada brasileira transformam em baile o solene ritual do enterro português. O episódio é descrito por uma testemunha escandalizada:

*as notas da melodia maldita, que começaram a soar sojigadas, entranhadas nas vísceras do disco como diabos nas dobras e pregas do negro ventre de quem os engendra, voaram em densos rolos pelas janelas da casa, pelas portas da Capela e até pela grimpada assanhada de abetos e choupos. Eram agudos punhais de música, (...) verrumas amarelas. (...) E (...) que fizeram os*

*campônios e as raparigas, os trabalhadores da Quinta, fumo ao braço, os miúdos? Persiguinaram-se por acaso? Arrodilharam-se? Deram-se, isto sim, as mãos primeiro, oscilantes como caniços a alguma doce viração, ensaiaram depois uns passos, uns volteios, e, antes mesmo que pudesse alguém bradar água vai, puseram-se a bailar, a dançar entre os ciprestes e à vista do caixão, a se enlaçarem as cinturas, a sapatear, às umbigadas, mãos nos quadris, possessos, endemoninhados, nas roscas duma dança de São Guido...(129-130)*

Em vista disso, pergunta, perplexa, a personagem portuguesa: “quem proverá às almas de nossa própria gente, cuja fé adelgaçou-se de tal forma que estala e se dispersa ao som do bandolim duma ex-colônia?” Não demora o protesto do indignado bispo contra “as imagens sinistras do bailarico avinhado e campestre”, nem é difícil imaginar suas razões. Através do choro, a ex-colônia inverte simbolicamente o roteiro de Cabral, invade a antiga metrópole, conquista Portugal, vingando-se da passada dependência, além de demonstrar o papel de reação contra a colonização cultural frequentemente assumido pelas criações transculturais. Simbolizando a rebelião contra o regime militar, a metáfora musical de *Reflexos do baile* anuncia também o repúdio aos vínculos neocoloniais que, aceitos pela ditadura brasileira, substituíram a ultrapassada dominação portuguesa. A oposição ao conservadorismo da ex-metrópole harmoniza-se com a metaforização, através do choro, do clamor pela renovação social e política que, ao lado da elaboração formal, torna o romance de Callado uma das mais inspiradas denúncias ao golpe de 1964.

## Referências bibliográficas

- Andrade, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- Callado, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977, 4ª ed.
- Cazes, Henrique. *Choro. Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Mendes, Gilberto. “A música”. In Ávila, Afonso (org). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel. *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1990.
- \_\_\_\_\_. *Música popular. Um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997, 3ª edição.
- Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.
- Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.