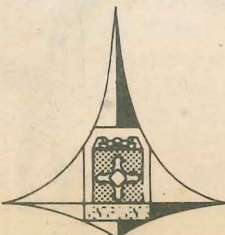


L • E • T • R • A • S

DF

 DIÁRIO DA CÂMARA LEGISLATIVA

Brasília, dezembro/1992 - Ano 1 - Nº 2



SUPLEMENTO CULTURAL
CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL

nhecimento humano, estava velha demais para uma plástica eficiente. Suas rugas no espelho do tempo serviam de demonstração não valorativa, diferentes das rugas de Cora e de sua poesia.

A marcha desenvolvimentista de Vargas e seu espelho em Goiás, Pedro Ludovico, necessitava, assim, de uma capital que espelhasse o progresso, acessível, na vanguarda dos tempos pós-30. Uma capital que coordenasse a vida política e estimulasse a econômica.

Em suma, Goiânia pode ser considerada um fruto do Estado Novo, uma vez que sua realização dependeu basicamente do regime instalado em 30 e que culminou na ordem imposta por Vargas em 37. Para o regime que se instalava o inverso era também verdadeiro: Goiânia

era a representação maior do "nacionalismo", do "bandeirantismo", da "sagacidade" do brasileiro, termos cantados e decantados pelos ideólogos do Estado Novo.

Torna-se claro que Pedro Ludovico e o Estado Novo tinham um forte ponto de convergência: Goiânia. Pelo lado de Pedro Ludovico, o regime servia como suporte de sua mais alta realização política — sua e dos grupos oligárquicos do Sul e Sudoeste —, pelo lado do Estado Novo, Goiânia servia como concretização dos ideais do momento, como símbolo que encarnava, na prática, o nacionalismo apregoado pelo regime. Eles se serviam, se complementavam. No tocante à mudança da capital, podemos afirmar que o Estado Novo foi o catalizador final da transferência da capital, bem

como o início de uma dependência política cada vez maior junto ao Governo Federal.

Para se refletir sobre a construção de Goiânia é necessário entendê-la sob o manto da expansão capitalista que se processou no Brasil do pós-30. Havia em Goiás grupos oligárquicos ligados às regiões sul e sudoeste que ansiavam por uma maior participação política no governo para dar vazão aos seus potenciais econômicos, uma vez que a política da Primeira República cerceava qualquer participação política de elementos fora de seus interesses.

Tal questão tem sido analisada sob o prisma básico de que as oligarquias que controlavam o poder no Estado durante a Primeira República não tinham qualquer interesse em desenvolvimento uma vez que sua tática

era a de manter o atraso do Estado para garantir a continuidade de sua hegemonia. Assim concebido temos que a dicotomia se instalava, pois as regiões de maior desenvolvimento econômico e anseios progressistas estavam fora do jogo político das decisões.

Se assim considerarmos vamos observar que havia toda uma mentalidade de progresso e modernização perpassando as necessidades dos grupos do sul e sudoeste do Estado, fruto de seu processo histórico, que vai encontrar ressonância na Revolução de Trinta, apoiando antes a Aliança Liberal e tendo em Pedro Ludovico Teixeira o representante adequado às necessidades de maior expansão econômica do Estado, com o fito de inserir cada vez mais Goiás no mer-

cado nacional, bem como de dinamizar seu processo de acumulação de capitais. Goiânia, deve, portanto, ser vista no bojo deste processo.

Enfim, chegava-se a uma época de definições em relação a Goiânia. Sua inauguração oficial só se daria cinco anos mais tarde, em julho de 1942. Hoje, entendo que, se Goiânia não foi a realidade mais desejável ao longo de seu processo histórico, foi, pelo menos, a melhor utopia possível.

Nasr Chaul, mestre e doutorando em História, é professor do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás e também letrista de sucesso. Endereço para correspondência: Rua 2, nº 155, ap. 501 - Setor Oeste. 74.320 - Goiânia - GO.

Música e Mestiçagem

Tropicalização Musical

Neste artigo, originalmente objeto de comunicação em um simpósio internacional, a prof^a ODETTE ERNEST DIAS examina o fenômeno de tropicalização da música francesa que resultou no "choro" brasileiro, no "biguine" da Martinica e no "sega" de Ilha Maurício.

ODETTE ERNEST DIAS

Universidade de Brasília

Na sua obra recente "O Discurso dos Sons", (Musik Als Klangrede 1982), o musicólogo alemão Nicolas Harnoncourt propõe certas reflexões sobre a música que podem nos ajudar a considerá-la sob um aspecto linguístico: "A música é a língua viva do inexprimível, e deve sempre ser criada pela renovação, da mesma forma que os homens constroem para si novas casas que correspondem a um novo modo de vida, a uma modalidade de vida espiritual... A música é o reflexo da vida espiritual de sua época, do presente... Tem sua estética própria, (de que a relação com a linguagem é facilmente reconhecível) e também um grande número de meios de expressão específicos:

o ritmo, a melodia, a harmonia, etc...

Partindo destas idéias, podemos chegar a uma comparação entre a linguagem das palavras e a dos sons, presenciando fenômenos que se poderiam caracterizar como de "tropicalização musical".

O objeto deste artigo é uma tentativa de apresentar esta "tropicalização musical" em três países: o Brasil, a Martinica e a Ilha Maurício; bem como destacar o papel da cultura francesa nesse fenômeno e de entrever suas transformações e tendências atuais.

Imagens e espelhos

A cultura francesa, por ra-



zões de ordem econômica e política, teve uma expressão notável no mundo do século XIX, não apenas nos países colonizados pela França, como a Martinica, ou que haviam sido colônias no passado, como a Ilha Maurício, mas também em países como o Brasil — de língua portuguesa.

Era a época das viagens marítimas de longo curso, facilitadas

pela navegação a vapor, época das grandes turnês artísticas que duravam meses e apresentavam os mesmos espetáculos de ópera e de opereta no mundo inteiro. Eu poderia citar alguns entre eles que fizeram furor nos teatros, tanto do Rio de Janeiro quanto de Port-Louis, como "Mignon", de Ambroise Thomas, "Les Cloches de Corneville", "Les Dragons de Vil-

lars", "La Vie Parisienne" d'Offenbach e outros.

A boa sociedade branca e mestiça no seu desejo de ascensão social assistiam a esses espetáculos e, de volta à casa, se apressavam em pedir aos editores franceses os extratos dessas óperas reduzidas para canto e piano. Músicas que seriam em seguida objeto de noites musicais animadas (saraus no Brasil),

nas quais a moça da família “tocaria para as visitas” sobre um piano francês, (Pleyel, Gaveau ou Erard), importado a preço de ouro. E dançava-se em seguida as polkas, valsas, quadrilhas e mazurkas... como em Paris...

Seria mesmo como em Paris? Se o modelo dominante era a França, nós estávamos em um outro mundo, dominado. Que mundo? Estamos sob os trópicos, faz calor; os corpos mestiços são diferentes apesar das roupas à moda européia, a cor da pele é mais escura, os olhos lânguidos, os gestos dos braços e das mãos, a forma de andar estão muito distantes das “boas maneiras” francesas.

O viajante francês Jean-Ferdinand Denis (1798 — 1890) descreveu esta outra forma de dançar em uma carta a seu pai — falando dos negros, é verdade — mas cuja expressão impregnava toda uma sociedade: “eles dão uma mobilidade incrível à parte posterior do corpo, que parece estar sempre em movimento, fazendo-a girar como se fossem balões”.

Impossível deixar de pensar nas escolas de samba de nossos dias. Não se sabe exatamente quais seriam os “tempos” das músicas; os professores estão longe, a boa técnica instrumental nem sempre está presente. Cantam com uma outra pronúncia.

Uma música tocada com os meios à mão e com outras facilidades locais. Se o piano é o centro dos salões, o que se passaria nas ruas, nas periferias?

O povo vai tentar imitar, também, ele, a música importada, vai reinterpretá-la e criar suas próprias expressões. Por razões econômicas, troca-se o piano por instrumentos portáteis de corda (guitarra, bandomolim, “cavaquinho” no Brasil, banjo nas Antilhas) e o ritmo das danças se sustentará por instrumentos de percussão de origem africana.

A música se transforma como se fosse uma receita de cozinha, em que a substituição de certos ingredientes originais forma um novo resultado mais saboroso e mais rico do que o modelo inicial.

A música que vinha da Europa encontrava um terreno fortemente africanizado, tanto na Martinica quanto na Ilha Maurício e no Brasil. Apesar das rupturas e separações às quais submetia-se o negro escravo, sua cultura continuava a se manifestar, particularmente na música (e também na culinária), conservando características que até hoje perduram em dois traços eminentemente africanos: o timbre vocal grave, rouco, e a música dialogada, entre solista e côro.

Aventuras de uma Polka

A história dos três países apresenta um certo paralelismo: mesma época de descoberta, influência culturais similares. Suas músicas têm portanto laços de parentesco evidentes. Mas quando os caminhos históricos começam a divergir, as músicas se diferenciam também.

Imaginemos, à guisa de exemplo, as aventuras de um gênero musical nascido na Europa Central, mas que fez imediatamente furor nos salões parisienses do século XIX: a Polka. Escolhi o exemplo por suas características rítmicas bem marcadas, binárias, com acento sobre os tempos fortes e ainda por uma razão muito pessoal: era

um mole, o que não existe na polka européia onde são sobretudo os pés que marcam a cadência.

Se a maneira de cantar exprime uma realidade, a dança como gesto é também uma linguagem. A síncope é uma das características africanas presentes no Lundú.

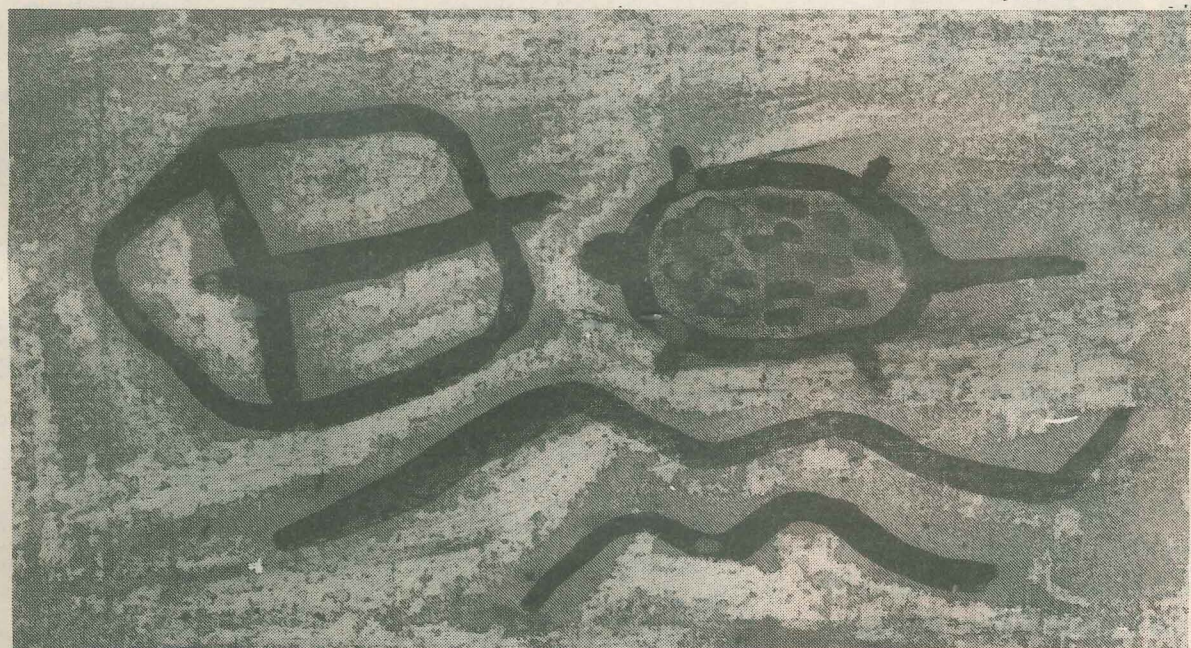
No Brasil, na Martinica, na Ilha Maurício, continua-se a interpretar os ritmos europeus, mas as novas composições sincopadas, acompanhadas de instrumentos de corda e de percussão, diferenciam-se cada vez mais do modelo dominante original. A polka torna-se mais leve, mais humorística e às vezes zombadora, enriquece-se de improvisações e de contrapontos cada vez mais livres.

Imperador Dom Pedro II, tomam gosto pela síncope e escrevem polkas em ritmo de “choro”, com toda a elasticidade do “lundú”.

O “choro” e a “biguine” se introduzem em um gênero de salão tipicamente europeu/francês, “A Quadrilha dos Lanceiros”, do qual constituem a última figura coreográfica.

A propósito da quadrilha, é interessante notar uma adaptação da linguagem falada quase idêntica no Brasil e na Martinica. As figuras da dança são dirigidas por um “commandeur” (na Martinica) e “puxador” (no Brasil), que dão as ordens em francês fonético:

No Brasil:
— enavão — “en avant”



Fernando Madureira

uma das músicas preferidas de meu pai mauriciano, quando se sentia nostálgico ou deprimido, quando emigrou para Paris após a guerra de 1914, e que, adolescente, tocara clarineta numa banda em Port-Louis. Polkas que devem se parecer bastante com as que as bandas de instrumento de sopro tocavam a céu aberto no século XIX e que a colonização trouxe para as praças públicas das cidades tropicais.

A polka encontra no Brasil uma outra dança do fim do século XVIII, o Lundú, parente da Polka pelo mesmo desenho a dois tempos, mas muito mais flexível, sincopada, com os deslocamentos de acentos sugerindo um movimento mais sensual,

A evolução da música crioula no fim do século XIX e na primeira metade do século XX acompanha o desenvolvimento da economia e as modificações sociais consequentes. A classe média mestiça está em ascensão e suas expressões linguística e musical adquirem características cada vez mais autônomas e que se tornam expressões nacionais. O “choro” no Brasil, a “biguine” na Martinica, o “sega” na Ilha Maurício, conservam certos laços de parentesco com a polka original, mas as diferenças se acentuam cada vez mais.

Há casos mesmo em que compositores estrangeiros, como o flautista belga Mathieu-André Reichert (1830-1880) que veio ao Brasil convidado pelo

— enarê — “en arrière”
— balancê — “balancez”

Na Martinica:
— balancez-moi les hitres — balancez-moi les huites
— en lavande — en avant les deux
— allez liron — “allez en rond”

O “choro”, a “biguine”, o “sega” são considerados autênticas manifestações nacionais. Constatamos porém que são produtos híbridos. Até onde vão seus laços de parentesco recíprocos? Onde estão suas diferenças? Seria legítimo querer imobilizá-los como músicas “tradicionais”, “autênticas”, “típicas”? Ouvindo-as, constatamos quanto elas evoluem no passado e como esta evolução continua no presente.

Se a riqueza das palavras e dos sons musicais autóctones

vêm justamente do seu caráter híbrido e da sua evolução constante, poder-se-ia parar este movimento em nome de “tradições” e de “autenticidades”? Será que o fato de continuar a absorver as tendências mais variadas, digeri-las e redistribuí-las a uma escala cada vez maior representa um nivelamento, um empobrecimento ou, pelo contrário, um enriquecimento?

Assistimos hoje a um retorno dessa música aos grandes centros, o que seria, de uma certa maneira, uma destropicalização. A migração se faz por necessidade de sobrevivência. Para os músicos, os grandes centros de gravação e de distribuição encontram-se agora em Paris, Nova York, Los Angeles, Tóquio — o que implica em modificações forçadas na técnica de gravação e mesmo de composição e de execução musical.

O modelo dominante continua a se encontrar no Primeiro Mundo, que não é somente Paris como no século XIX, mas todos os grandes centros que dirigem a economia mundial.

A originalidade persiste. As músicas se parecem... e não se parecem. O caráter individual da criação e a dinâmica própria da vida em si mesma permitem esta renovação constante.

Citarei para terminar dois autores que me inspiraram reflexões: o primeiro, francês, Paul Valéry, de quem meu pai fez-me aprender de cor os versos inscritos no frontispício do Palácio Chaillot em Paris:

“Tout homme crée sans le savoir, comme il respire
Mais l’artiste se sent créer
Son acte engage tont son être
Sa peine bien aimée le fortifie.”*

O segundo, brasileiro, Cassiano Nunes, meu colega na Universidade de Brasília:

“Conhecemos o efêmero que é a realidade maior da vida. Tudo é passagem e tudo é mudança. E contudo, algo fica. Disperso ou fundido nas coisas, anônimo, invisível. Este saldo espiritual é o legado”.

Nota do tradutor:
A tradução da poesia sendo uma aventura à qual renunciamos, mantivemos o texto de origem; apresentando aqui uma simples transcrição das palavras do Francês para o Português: “Todo o homem cria sem o saber, como respira/Mas o artista se sente criar/Seu ato engaja todo seu ser/Sua pena bem amada o fortifica.

* ODETTE ERNEST DIAS é professora da Universidade de Brasília e grande flautista. DF LETRAS agradece ao professor PEDRO DUARTE, da Câmara Legislativa, a tradução do presente artigo.

Endereço para correspondência: SQS 311, Bloco “E”, Aptº 506 70.364 — Brasília-DF