

# Tango, samba e modernização nas margens

Santuzza Cambraia Nunes

Florencia Garramuño. *Modernidades primitivas — Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Em *Modernidades primitivas — Tango, samba y nación*, Florencia Garramuño traz uma contribuição significativa para a crítica cultural latino-americana, ao analisar a maneira como brasileiros e argentinos, em seus projetos modernistas de constituição de identidade nacional, procuraram resolver os impasses colocados pelos respectivos projetos de modernização. O cerne da dificuldade estaria na tentativa de conciliar tradição (com ênfase no repertório “primitivo”) e novidade. Este problema, como sabemos, foi devidamente debatido pelos intelectuais envolvidos no movimento modernista, notadamente, no caso brasileiro, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Se na maioria das vezes as suas opiniões divergiam com relação a diversos aspectos da cultura brasileira, ambos compartilhavam uma preocupação comum, relativa aos perigos de incorrerem no exotismo. No “Ensaio sobre a música brasileira”, de 1928, Mário argumenta que poderíamos correr este risco se adotássemos uma representação unilateral do Brasil, a partir de apenas uma região ou etnia — “sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia” (1962). Para Oswald, o problema apareceria sobretudo no desenvolvimento de uma atitude de resguardo com relação ao patrimônio cultural do país, procurando preservá-lo de contaminações, o que o tornaria estagnado, estereotipado; em suma, um objeto exótico para consumo turístico. Ou seja, a solução para o problema, em ambos os casos, estaria na junção de diferentes tradições, associadas tanto ao primitivo quanto ao moderno.

O tema certamente não é novo, e foi discutido em alguns ensaios produzidos no Brasil que se tornaram referências, como “Permanência do dis-

curso da tradição no modernismo” (1987), texto em que Silviano Santiago analisa o procedimento aberto dos modernistas brasileiros com relação à tradição, buscando lê-la como novidade, e *Limites do moderno*, livro de Eduardo Jardim de Moraes que discute a temporalidade própria do modernismo brasileiro — sem cronologia e sem as marcas de descontinuidade típicas do movimento europeu — e a preocupação dos nossos intelectuais com o desenvolvimento *singular* das nossas potencialidades culturais (1999).

*Modernidades primitivas*, no entanto, traz uma inovação significativa para a crítica da cultura ao abordar o tema mencionado a partir de um ângulo diferente — a combinação (aparentemente) paradoxal do primitivo com o moderno — e ao pesquisá-lo recorrendo a fontes diversificadas, de manifestações musicais como o samba e o tango a textos representativos da literatura brasileira e argentina. A autora comenta, já na “Introdução”, que se pode notar o paradoxo constituído pela idéia de uma “modernidade primitiva” não só nesses gêneros musicais populares como também nas obras de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Jorge Luis Borges, entre outros. As fontes não são hierarquizadas de acordo com a procedência; assim, a autora recorre a criações tanto do mundo erudito quanto do pop, tanto da “alta” quanto da “baixa” cultura. Entre as fontes de pesquisa são contempladas representações da figura da baiana em cartazes publicitários do *show business* — como o que anuncia uma apresentação de Carmem Miranda — e em desenhos de Cecília Meireles; de igual modo, há recorrência a quadros de Emilio Pettoruti, pintor argentino que retrata em suas telas o mundo do tango

e a pinturas de Emiliano Di Cavalcanti que representam o samba.

E o ângulo da análise, ao que tudo indica, é novo, na medida em que a autora condiciona o ideal nacionalista à proposta de modernização em jogo nos países da América Latina. Dito de outro modo: o nacional é importante na medida em que se mostra como condição fundamental para compartilharmos a ordem mundial com os países europeus; assim, a singularidade nos fortaleceria, enquanto a cópia do modelo externo nos fragilizaria. Este é o primeiro movimento para a criação e consolidação de um tipo de sensibilidade modernista que coloca o primitivo em primeiro plano e em conexão íntima, aparentemente paradoxal, com o moderno.

Algumas estratégias seriam então adotadas para realizar este projeto modernizador, e entre elas sobressai o julgamento do passado. Este fenômeno pode ser visto no exemplo argentino, em que se escolhe uma tradição do tango, associada a uma atitude irreverente e a um passado anterior ao processo de imigração, e rejeita-se outra, que se constitui no presente, marcado pelo processo imigratório, em que o tango “verdadeiro” é corrompido por informações espúrias. *Evaristo Carriego*, ensaio publicado por Borges em 1930, é citado por postular uma relação de continuidade entre o tango e a tradição gauchesca, lidando com uma concepção temporal — em que o passado é construído — e não propriamente espacial de nação. Assim, o modernismo argentino, em vez de negar toda a tradição em nome do “novo”, opta por uma experiência do passado que mereça ser reeditada. Subjaz a esse procedimento a idéia de que a ruptura só se configuraria para os argentinos a partir

das desse tipo de música [tradicional]. São praticamente eruditas, mas não porque eu quis. Porque elas são assim. Talvez por conta de não ter acontecido essa transmissão real, a minha música tenha ficado livre. Sei que tenho raiz. E pronto, posso fazer o que quiser com a viola”.

O livro é uma vasta cobertura da vida e da obra do músico. A espinha dorsal é formada pelo saboroso *Perfil*, escrito por Sérgio de Sá, e pela *Entrevista* que, em passagens preciosas, revela o compromisso absoluto que Roberto Corrêa assumiu com a música, fundado no tradicional pacto que todo violeiro estabelece com o seu instrumento. O luxuoso volume inclui também um ensaio fotográfico de Ricardo Labastier, que valoriza a simbiose do compositor com o elemento natural do cerrado (“não sou da montanha nem do mar: sou do Brasil Central”), e textos críticos sobre o seu percurso musical e discográfico. Não falta, obviamente, um Cd com uma pequena amostra do trabalho de Roberto Corrêa: quarenta minutos de música, divididos em doze faixas – dez delas recolhidas de discos anteriores e duas especialmente gravadas para a ocasião.

Na entrevista, percebe-se muito bem o duplo pertencimento de Roberto, condição para o seu papel de mediador. De um lado, há a afirmação constante de uma identidade local, rural, caipira; de outro, a luta incansável para se inserir num circuito musical de elite, por assim dizer, e para superar o papel secundário a que a viola e o violeiro estão normalmente relegados numa certa faixa de mercado e na academia.

As relações de Roberto Corrêa com o mundo do sertão estavam dadas apenas parcialmente na cidade natal, Campina Verde, no Triângulo Mineiro. A sua identidade musical “caipira” precisou passar, já quando ele morava em Brasília e em meio à decisão de trocar a Física pela Música, por uma espécie de reconstrução tardia da genealogia artística familiar, na qual ressalta a figura do avô, violeiro, cuja morte trágica

ocorreu bem antes de Roberto nascer. “Em Campina Verde existe um conceito: violeiro é cachaceiro, um perdido na vida”, conta o compositor, dando mostras claras de que o seu caminho em direção à música não era exatamente natural, mas se fez como um resgate de origens, num processo de reelaboração da própria identidade. Mesmo a viola surgiria definitivamente na sua vida, já em Brasília, numa opção crucial que o obrigou a deixar para trás o violão que aprendera a tocar em Minas.

Eis que é possível traçar uma analogia da vida do músico com a da capital federal: nos dois casos, um corte com a tradição pré-existente ao mesmo tempo em que impõe a necessidade de buscar retroativamente a identidade, possibilita, em última análise, a liberdade que aponta para o *novo*. E se Roberto Corrêa, o compositor, é um dos protagonistas brasilienses desse segundo processo, um outro Roberto Corrêa, pesquisador, ajuda a cidade a reencontrar a música ancestral, “pré-Brasília”, que, cada vez mais, tende a acolher a moderna capital no seu leito sonoro. Juntamente com a esposa, Juliana Saenger, também musicista, Roberto assina, no livro, uma valiosa *Reflexão* que testemunha o exaustivo, paciente e, acima de tudo, responsável trabalho de pesquisa sobre os aspectos musicais das manifestações populares tradicionais.

Sem dúvida, a atividade como pesquisador seria, por si só, suficiente para sinalizar o lado “erudito” de Roberto Corrêa. Mas há outros indícios. Não estamos diante de um músico intuitivo, espontâneo, expressão natural da musicalidade da terra; ao menos não “somente” isso. Em Roberto Corrêa, a regra é, basicamente, estudar, planejar e medir. O músico formado pela Universidade de Brasília não esconde uma relação estética com a música que é bastante próxima daquela presente no mundo do concerto: um processo solitário de criação; a ambição de escrever para trios, quartetos, orquestras; a atuação instrumental que se dá pre-

ferencialmente em recitais solo; o estudo da viola com um caráter de constante aprimoramento técnico, comparável à rotina dos grandes nomes da música erudita; a própria luta para tornar a viola caipira um instrumento aceito na academia e nos círculos da chamada música “cult”. Quanto a esse último aspecto, aliás, a batalha deve ter sido realmente dura. “Você vai tocar essa merda?”, chegaram a lhe perguntar, grosseira e preconceituosamente, num de seus primeiros recitais.

Mas o grande ideal estético parece ter sido desvelado ao final da entrevista. Explicando como a viola, no Brasil, necessariamente se associa a diferentes contextos, característicos das várias regiões do país, Roberto Corrêa anuncia que preferiria ver o instrumento um pouco mais afastado dessas realidades culturais: “Espero que a viola percorra o caminho do violão, que hoje é da pátria. O violão está desvinculado culturalmente”. Ora, entende-se que a vontade é, senão eliminar, ao menos flexibilizar a completa aderência da viola ao folclore, às manifestações tradicionais ou mesmo à categoria de “sertanejo” – hoje uma etiqueta tomada pelo mercado fonográfico para identificar um tipo de música que certamente não é a de Roberto Corrêa. O desejo do músico é liberar a viola para incursões em áreas que ainda lhe parecem interditas. É nesse sentido, aliás, que pode ser interpretado o seu grande esforço para a ampliação do repertório do instrumento, não apenas com composições de próprio punho, mas incentivando outros compositores (dentre eles, grandes nomes como Paulo Belinati, Jorge Antunes, Marco Pereira) a fazerem o mesmo.

Roberto Corrêa, no entanto, é e se considera mesmo, um músico popular. A sua música o revela. Quando não estão em jogo as canções, em que a forma, de alguma maneira, decorre ou se atrela ao texto, as músicas se apresentam em formas livres ou então, como fala o compositor, são elaboradas no estilo de uma suíte. Isso significa que

não conta tanto aqui a lógica discursiva que impera na grande música de origem européia, na música conhecida como “clássica”. Roberto Corrêa é muito mais um rapsodo; compõe não uma obra amarrada por um raciocínio lógico, mas uma seqüência de anotações musicais, de idéias curtas, de sensações passageiras recheadas por efeitos e adornos instrumentais. Em outras palavras, os motivos não se transformam nunca em um “tema” a ser exaustivamente desenvolvido de acordo com as técnicas compositivas sedimentadas pela tradição erudita; apresentam-se em sucessão, como se fosse a sonorização de um “causo”. Uma peça como *Peleja de siriema com cobra*, poderia ser um exemplo disso, muito embora o seu caráter descritivo já imponha o estilo da composição. Mas mesmo uma obra como *Sobressalto* – cuja partitura vem reproduzida no livro, precedida de um

comentário do compositor – com um título bem menos denotativo, é também ilustrativa desse procedimento não causal, livremente aglutinador. Orelhas adestradas apenas para um discurso musical mais “costurado” podem perceber aqui uma limitação. Talvez seja melhor, contudo, afastando-se de critérios comparativos, submeter a audição àquela realidade musical que Roberto Corrêa, como muito poucos, consegue expressar. E abrir os ouvidos para acolher o refinamento musical presente na sonoridade arcaizante, belíssima, de uma viola magistralmente tocada.

De mais a mais, toda a interface do nosso compositor com o mundo erudito e acadêmico, ainda que realmente exista, é também saudavelmente mantida sob suspeita, fugindo à formalidade e à rigidez pela estrada da voz: “quando eu canto no recital, sinto

que as pessoas entram mais dentro do universo de onde venho. Mostro mais meu lugar, esse Brasil Central, o cerrado, a música caipira. Não fica um recital só erudito. Conto causos, porque mostra o imaginário. Faço isso por falta de conhecimentos das pessoas sobre esse universo”. Aqui está delineado, portanto, o papel do mediador. Não importa até que ponto a qualidade de “caipira”, em Roberto Corrêa, seja “genuína”, “radical”, “incondicionada”. Importa que ela tem vigor, é real; e que é dessa maneira que ele é capaz de construir uma ponte. Por isso, talvez, já o tenham chamado de “o Guimarães Rosa encordado”.



Flavio Barbeitas é professor na  
Universidade Federal de Minas Gerais.