



FLÉCHET, Anaïs. *Si tu vas à Rio...*
Paris: Armand Colin, 2013.

Resenha por Marcos Câmara de Castro
Departamento de Música da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da USP – Ribeirão Preto
mcamara@usp.br

Do jornalismo à academia

Embora a professora Anaïs Fléchet não possa ser considerada exatamente uma estrangeira para nós, seu olhar sobre a história da circulação da música brasileira na França não deixa de enriquecer nossa autoimagem e a compreensão sobre nossa música. A historiadora e professora, *maître de conférences* em Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, membro do Centro de História Cultural das Sociedades Contemporâneas e encarregada de ensino em Ciências Políticas de Paris (*Sciences-Po*), pôde construir uma abordagem original ao investigar os caminhos pelos quais a música brasileira se forma aqui e como passa a ser admirada em seu país, a França, em que, curiosamente, a habitual (e já inoperante!) distinção entre “erudito e popular” é superada pela abordagem da história cultural em que “grandes nomes” são coartífices de uma legião de atores que, juntos, promoveram a circulação musical brasileira na França. Discursos coerentes em si mesmos, verdades infinitas...é instrutivo ver como nos veem os franceses, na evolução e na formação da MPB.

A autora começa apresentando o Brasil como horizonte imaginário da canção francesa, sob um “Prisma brasileiro” (9-10). No caso da Lambada, “uma canção brasileira de origem boliviana gravada por um grupo parisiense formado por músicos africanos e latinoamericanos” (11), a tarefa de “fazer a história da música popular brasileira na França – aquela composta no Brasil, mas também aquela que evoca este país por seu conteúdo textual ou formal” é a aposta deste livro. Além de interrogar sobre as relações entre história e musicologia; a música como “parente pobre” da história cultural francesa contemporânea. De passagem, Fléchet lembra também que a criação erudita intimida os historiadores que temem “não conhecer suas notas” e de não estarem suficientemente armados tecnicamente para trabalhar com fontes musicais (12).

A projeção da música popular brasileira no mundo nos séculos XX e XXI permanece um “ângulo morto de pesquisa” e só jornalistas e críticos como Efége (1974), Castro (1990 e 2001) e Motta (2009) dedicaram-se a essas análises (13). A expressão “música popular” significa coisas diferentes no Brasil e na França, “levando a realidades distintas segundo o ponto de vista adotado, criando sérias dificuldades para o pesquisador que deve fazer malabarismos entre os diferentes significados da palavra “popular” em suas fontes e na bibliografia sobre o assunto” (14-15). No Brasil, MPB não supõe aprendizagem formal e a autora discute a bibliografia de forma abrangente demonstrando profundo conhecimento, além de esclarecer sobre a questão do masculino/feminino dos nomes “samba” e “maxixe” na França (16-17).

Indo na contracorrente da história dos intercâmbios sempre do leste para o oeste, isto é, da Europa para o Brasil, Fléchet se questiona: “Como inverter esse olhar” e repensar os termos de Euro-América como um “espaço cultural comum”, levando em conta os incessantes vais-e-vens e idas-e-voltas complexas entre as duas margens do Atlântico (18-19)? “Na hora em que as culturas-mundo parecem se impor no espaço público, como se dar conta da complexidade das circulações culturais sem perder de vista as relações de força nas quais se inscrevem e as hegemonias que refletem?”. “Por pouco que se detenha num instante, as músicas populares oferecem numerosas pistas de reflexões para pensar a história de nosso tempo” e a música brasileira na França deve ser pensada no contexto de um espaço internacional de circulação em que os horizontes são múltiplos e que incluem, além de Brasil e França, triangulações com EUA, Portugal, África, Itália e Japão, pondo em jogo numerosos atores como músicos, empresários, melômanos, dançarinos, diplomatas e exilados políticos, como verdadeiros “contrabandistas culturais” (19).

É a questão da alteridade cultural que está em jogo no exotismo musical: “A apropriação de novas linguagens musicais supõe frequentemente várias etapas. Trata-se, de início, de domar o desconhecido deformando-o para torná-lo mais familiar” (20). Se o rótulo *world music* aparece nas lojas de discos de Londres nos anos 1980, os gêneros musicais argentinos, cubanos ou brasileiros se impuseram nos mercados europeus desde as primeiras décadas do século XX – o que convida a repensar a periodização estabelecida da globalização cultural contemporânea”. E surge a inevitável questão: “Como se escutava o mundo antes das músicas do mundo?” (21).

Na Parte I (25), “A revelação de um novo mundo sonoro: 1905-1940”, ela fala de Léry, Spix e Martius, e o que torna o livro ainda mais interessante é o trânsito entre a chamada música popular e a tradição da música de concerto, demonstrando o quanto são complementares e o quanto é inoperante essa distinção classista. Este livro inclusive parece ser a continuação do anterior – FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un Echo Musical du Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2004, 154 p.) cuja resenha publiquei em <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/10757/7144> (acesso: 15/11/2015), ampliando a circulação da música brasileira para além da cultura oficial que Villa-Lobos representou, quando cita as presenças de Carlos Gomes na Itália, e de Braga e Oswald em Paris.

“Da Belle Époque à véspera da Segunda Guerra mundial, o Brasil deixou de ser um branco sobre o mapa musical do mundo e construiu um caminho junto ao público francês, modificando-lhe as sensibilidades e iniciando uma longa série de transferências culturais” e a autora passa a investigar as modalidades de difusão e apropriação nesse “primeiro tempo forte” de trocas entre as duas margens do Atlântico (26). O gênero *Choro* a partir de Nazareth e Chiquinha Gonzaga, “no momento em que o maxixe destronava a polca nos bares populares cariocas” (27); e cita Sandroni (2001) ao colocar a cuíca como definidora da sonoridade canônica do gênero das escolas de samba (28).

“Como explicar este enobrecimento repentino de um gênero popular [samba] e sua transformação em monumento nacional”? Primeiro, foram

compositores como Nepomuceno, Villa-Lobos, Gallet e Guarnieri que modificaram sensivelmente o olhar até então preconceituoso sobre as manifestações populares. Esse estilo inspirado em Bartók e Stravinsky contribuiu para renovar as escolas europeias de composição, como alternativa ao vanguardismo da II Escola de Viena, tradição também chamada por Born (1995, p. 57) de experimentalistas e modernistas ecléticos independentes ou de “onda moderada” (WHITTAL, in COOK/ POPLÉ, 2004, p. 367) [30]. Nas páginas 29-30, Fléchet lembra do projeto de Mário de Andrade, como principal defensor do nacionalismo musical, e da Semana de Arte Moderna, associando o nacionalismo às reivindicações do modernismo brasileiro – que foi uma curiosa mistura entre os conceitos vanguardistas e os princípios nacionalistas, combinação incompreensível para o contexto europeu (ver ORTIZ, 1988). Wisnik (1983) citado por ela, fala da adoção de um critério estético europeu para criar uma música “tipicamente brasileira”, tornando o modernismo brasileiro uma ambiguidade entre o nacionalismo e as vanguardas internacionais do século XX. Para Sérgio Miceli, “uma arte nacional estrangeira”. Em segundo lugar (para a legitimação do samba), a autora aponta para seu aspecto intelectual e político, como forma de responder às questões de identidade pós-abolição, tais como definir *brasilidade* num contexto marcado por clivagens econômicas e poderosas discriminações raciais. Intelectuais e políticos concordam em fazer da cultura a expressão privilegiada da identidade nacional.

No capítulo *O gosto dos outros*, Fléchet faz um apanhado importante sobre as origens históricas dessa identidade, apoiada nos textos de Hollanda, Freyre, Prado Jr, que vêm de encontro à “mística da aventura” cujas raízes remontam o Segundo Império francês e as narrativas da descoberta. A *Belle Époque* tornou-se uma “hora de glória” para as produções ditas exóticas e primitivas, e esclarece ao leitor francês, através de consistente bibliografia brasileira, os fundamentos dessa identidade brasileira (32-33).

Dança, culinária e canção francesas são profundamente influenciadas pelo exotismo. Retomando uma discussão já feita em seu livro de 2004 citado acima, ela enuncia alguns fatores como o aumento do tempo de lazer das classes populares, a decadência da Europa e a crise identitária nascida da Primeira Guerra Mundial, num momento em que Paris é a capital cultural europeia, desde o deslocamento produzido pela literatura, música e artes plásticas de Viena para lá, na primeira metade do século XX (34).

Estabelecimentos comerciais de partituras, músicos de rua, “paisagem radiofônica”, o cinema falado e o desenvolvimento de uma imprensa musical especializada tiveram forte impacto na economia musical. Dois paralelos maiores entre Brasil e França parecem dominar a dinâmica dos intercâmbios: 1) a busca pelo exotismo, na França e 2) a afirmação de uma identidade nacional, no Brasil. Essa revelação de um novo mundo sonoro deve ser analisada pela bitola desse paralelismo entre estruturas econômicas e sistemas de representação, mas também pela contradição das hierarquias tradicionais entre erudito e popular, branco e negro, branco e índio, provocada pelas trocas culturais transatlânticas (35).

Em *Primeiros ecos do Brasil*, a autora aponta para as ortografias fantasistas pelas quais era escrito o “maxixe” que se torna um “refrão popular da Belle Époque” (37-38). “Um nome de origem lusófona que não é reconhecido como tal, um gênero dito espanhol sem sê-lo de verdade e passos fantasistas vindo ‘em linha direta do país dos Incas’” é como se dá o sucesso de *Mayol* que, sem ter nada de brasileiro, introduz o maxixe na França, em 1905 (40).

Confundindo “alegremente” compositor, arranjador e editor, e contribuindo para a folclorização da música popular brasileira e para driblar os direitos autorais, as editoras publicam títulos estranhos para partituras que possuíam estruturas rítmicas típicas brasileiras (43). “A viagem desses artistas negros e pobres [Os batutas], sofrendo as piores discriminações no Brasil, mas cujo gênio se impôs finalmente em terra parisiense, tornou-se o símbolo dos combates travados pelos músicos afrobrasileiros para fazer triunfar o samba de seus detratores” (44).

A fluidez de rótulos, revelando estratégias comerciais diversas ou simplesmente a dificuldade de perceber diferenças, tornaram samba e maxixe quase a mesma coisa, do ponto de vista das vendas (49). É somente no início dos anos 1930 que o samba adquire sua sonoridade atual, com o surgimento da cuíca e do “paradigma do Estácio”, fórmula explicada pela autora como uma combinação de duas variantes principais: (2+2+3) e (2+2+2+3) e sua inversão: (2+2+2+3) e (2+2+3) [50].

Fléchet atribui a Nepomuceno e a Villa-Lobos o título de pioneiros da entrada do Brasil “nas esferas da música culta a favor do exotismo e do primitivismo”; relembra a chegada de Milhaud, em 1917, e seu fascínio pelos ritmos nativos que ele chamou de *petit rien* (“pequeno nada”) tipicamente brasileiro, considerando sua estadia no país equivalente ao famoso *Prix de Rome* – “viagem iniciática que marcaria de maneira durável sua trajetória artística”, citando Chimènes (1998b, p. 45) [51-52].

Além de Milhaud tentar transpor para sua obra esse *petit rien*, a partir de *L’homme et son désir*, o compositor continua sua empreitada com *Le boeuf sur le toit* – que daria nome a uma cervejaria que foi ponto de encontro de vanguardistas nas *Années Folles* –, *Saudades do Brasil*, em que cada movimento traz o nome de um bairro do Rio de Janeiro, terminando com *Paysandu*, que era o nome da rua da embaixada francesa. Além dessas, Milhaud incluiria ainda numerosas referências brasileiras em suas composições como *Le carnaval d’Aix* e *Scaramouche* de 1937. Com exceção dessa última, a fase predominantemente brasileira do compositor francês se delineia entre 1918 e 1924, na qual ele se baseará principalmente na música urbana do Rio de Janeiro da época: “música escrita, editada e gravada, cujos autores eram bem conhecidos e se chamavam Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá ou Catulo da Paixão Cearense” (53-55).

Retoma as principais conclusões da ida de Villa-Lobos a Paris, tão bem estudada criticamente em seu livro de 2004, dentro da mesma perspectiva que torna esse livro instrutivo sob vários aspectos, sendo o principal deles a ausência de fronteiras entre o “erudito” e o “popular”, mas considerando o

continuum que emerge a partir das trocas culturais entre Brasil e França (56) na “aventura de uma música inclassificável”, para usar uma expressão de seu colega Didier Francfort (2008). Ou para usar uma afirmação de Roger Chartier (1992), “a cultura popular é uma categoria erudita”.

“A moda do maxixe nas últimas horas da Belle Époque, as obras brasileiras de Milhaud no pós-guerra, a descoberta do samba e depois Villa-Lobos nas *Années Folles* e o desenvolvimento dos estudos sobre a arte musical negra foram igualmente ecos do Brasil na paisagem sonora francesa” (61).

Em “Contrabandistas culturais e mediações musicais”, Fléchet discute o momento em que “o disco não havia ainda destronado a música ao vivo”, e “os homens tinham um papel essencial nas circulações musicais”, que no caso de Brasil-França não repousaram sobre fluxos migratórios mas “sobre o engajamento de um pequeno número de mediadores culturais”, além das trajetórias cruzadas de Villa-Lobos e Milhaud, também mecenas, editores, intérpretes e dançarinos, escritores e diplomatas. Fléchet resgata a memória de Nicolino Milano (1876-1962), compositor de operetas no Brasil que se torna maestro da corte do Rei Dom Carlos de Portugal, nos primeiros anos do século XX, e que chega a Paris em 1913, a convite do dançarino Duque, para compor maxixes, tornando-se o primeiro produtor musical brasileiro na França, “discreto mas eficaz” (63-65).

Em 1920, a *Jazz Band Sul Americana*, do pianista Ary Barroso faz uma longa turnê pela Europa e em 1930 conquista Paris (69). Além da atuação dos mecenas brasileiros Carlos e Arnaldo Guinle (Villa-Lobos e Os Batutas), Jean Cocteau e Paul Claudel assinaram libretos para os balés brasileiros de Milhaud; atores e produtores a exemplo de *Flying down to Rio* com Fred Astaire e Ginger Rogers, garantindo o sucesso do maxixe e do samba, sendo que Duque – dançarino, compositor, editor e empresário (p.75) – foi o mais prestigiado entre todos, encarnando “com perfeição a figura do dançarino mundano que Paris adorava” (72).

A porosidade das categorias profissionais seria, segundo Fléchet, “característica do mundo do entretenimento”, situando-se no contexto do surgimento das indústrias musicais na virada do século XIX para o XX e a dança constituiu a principal modalidade de apropriação do maxixe e do samba para o público francês, por sua coreografia original e exótica (75).

Na tradição da viagem de estudos para a Europa, um número considerável de compositores brasileiros fez sua educação musical na França: Francisco Braga, aluno de Massenet; Guiomar Novaes, Souza-Lima, Maria do Carmo e Maria Antônia Botelho no Conservatório de Paris, só interrompida pela eclosão da II Guerra, quando Guarnieri precisou voltar. Citando Alencastro (1997, p. 11-13), que atribui a vitalidade da escola pianística brasileira ao valor de distinção social atribuída ao piano na segunda metade do século XIX (76-77), oferece uma possível explicação para o sucesso de pianistas brasileiros e brasileiras na França.

Na página 79, Fléchet aponta para uma “inversão de termos de troca cultural”, a partir da Semana de Arte Moderna, que tinha como um de seus princípios a exportação de ritmos brasileiros e não a importação de formas europeias. [Note-se aqui os termos utilizados: ritmos x formas, como na fórmula de Abel Bonnard (1929, citado na p. 17 de seu livro de 2004), “Eles nos oferecem borboletas e nos pedem ideias”, segundo a qual fica sugerido que essa exportação de ritmos seria a contrapartida que caracteriza principalmente as relações entre uma cultura que se pensa dominante e outra pensada como dominada].

As experiências de “sonoridades inéditas” vividas pelos Batutas em Paris, ao ouvirem as *Jazz Bands* estadonidenses, inauguram o que Fléchet chama de “transferências culturais triangulares”, que fariam Pixinguinha compor um *fox-trot* como uma curiosa novidade parisiense... (80).

Nas páginas 82-83, são lembradas as três estadias do poeta Blaise Cendrars no Brasil e sua admiração “pela bela música popular negro-brasileira, de ritmos sincopados e como que em suspensão” e falando sobre seu encontro com Donga. Em “Danças Novas” (84-85), a autora conta como o samba e o maxixe eram ainda considerados no Brasil “impróprios para famílias respeitáveis” mas, quando desembarcam na França, transformaram seu status social, a partir da atuação do “célebre professor Donga”, seguindo a tradição de reconhecimento exterior para legitimar práticas nacionais.

Nas páginas 86 e 87, o livro traz algumas imagens de cartazes brasileiros e franceses mostrando a dança brasileira até então estigmatizada como “abraço impudico de dois corpos” (84). Teorias do samba são publicadas a partir dos anos 1920 e “ao longo desse período, a difusão dos ritmos brasileiros se caracterizou menos por sua amplitude do que pela diversidade dos atores e dos públicos relacionados, a porosidade das categorias e uma constante oscilação entre o culto e o popular” (89-90).

Tanto o samba, o maxixe, *Le boeuf sur le toit* quanto as obras de Villa-Lobos participaram da expansão do exotismo e do primitivismo musical na França. Uma história dos imaginários que corresponde à história de atores e práticas e que contribuem com a operação de construção de sentidos que modificam as sensibilidades musicais dos franceses e produzem “uma série de efeitos de contrapartida sobre os usos e representações da música no Brasil” (91).

Citando Todorov (2001, p. 356), que afirma que o “paradoxo construtivo” do exotismo é justamente “um elogio no desconhecimento”, porque o conhecimento é incompatível com o exotismo e o desconhecimento por sua vez é inconciliável com o elogio dos outros (92-93).

“De maneira geral, a música evocava uma natureza rica ‘em frutos, em flores e em pássaros brilhantes’ mas isenta de qualquer presença humana” (96). “Associada à festa, à vitalidade e ao exagero, a criação brasileira era descrita por seus críticos sobre um modo dionisíaco em oposição à música culta europeia, decididamente apolínea em seus critérios, seus princípios e

suas condições de execução” (AUBERT, 2001, p. 87-89)”; e essa comparação permitia conjugar exotismo e postura culta (98).

“À exceção dos cantos indígenas, todos os gêneros [da música brasileira] se inscreviam no sistema tonal europeu. Além disso, os compositores brasileiros tinham sido formados nas escolas europeias mesmo quando reivindicavam um nacionalismo musical exacerbado” (99). Pontos em comum entre samba/maxixe e polca/habanera são deixados de lado – o que faz pensar em estratégia comercial para criar “um objeto cultural novo e atraente”. “Seja como for, o sucesso da música brasileira repousava doravante sobre uma alteridade vivida como radical” (100).

“Os ritmos brasileiros desenhavam assim uma linha de demarcação entre a civilização europeia e as forças primitivas das Américas”: a civilização europeia vista como sinônimo de declínio e os bárbaros se transformavam em forças vivas (101). “O crescimento econômico ligado ao *boom* do café, a elevação em potência de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo ou a renovação do pessoal político depois da chegada de Getúlio Vargas ao poder interessavam muito pouco aos franceses, que sonhavam com uma América sensual e selvagem situada além do mundo civilizado. Fazendo isso, negavam a entrada do Brasil na modernidade” (102).

Retomando um chiste que havia criado em seu livro de 2004, Fléchet generaliza a expressão “etnólogo apesar de si próprio” (*malgré lui*) atribuída a Hans Staden (2004, p.70), aos compositores brasileiros que “ganhavam assim em legitimidade ao evoluir num mundo amplamente fantasiado”. Ela pergunta, mais adiante, na página 108: “Teria ele emprestado voluntariamente seu exemplar de Hans Staden a Lucie Mardrus?”, autora do “extraordinário artigo” de 1927, em que transpõe a experiência traumática do etnólogo alemão para o compositor brasileiro, enriquecendo o imaginário do público francês com relação ao seu exotismo, dentro da lógica de que “Paris valia bem uma missa e o sucesso obtido junto ao público diferenciado da Cidade Luz justificava pequenos arranjos biográficos”. Hoje é amplamente admitido que Villa-Lobos jamais explorou a floresta amazônica nem recolheu, ele mesmo, melodias tradicionais, nem participou de missões científicas evocadas na época pela imprensa francesa; sendo o *Choros n. 3* iniciado sobre o canto *Nozani-ná*, recolhido por Roquete Pinto, e o primeiro dos *Três poemas indígenas* que usa uma melodia Tupinambá revelada por Jean de Léry (105-106).

“Os artistas brasileiros que vieram fazer fortuna na França não se deixaram enganar: longe de se ofuscar da estigmatização exótica, a maior parte decidiu tirar partido desse gosto dos outros para conquistar Paris. Nesse assunto, Duque e Villa-Lobos foram sem dúvida os mais finos estrategistas” (106-107). “É por ocasião de sua primeira estadia na França que [Villa-Lobos] começa a dar títulos cada vez mais brasileiros a suas obras como: *Três poemas indígenas*, *Danças dos índios mestiços do Brasil*, *Canções típicas brasileiras* ou o *Choros n. 5: Alma Brasileira*” (108).

“A centralidade artística de Paris conheceu no entanto um ligeiro declínio nos anos 1930 na medida em que se afirmava a potência das indústrias culturais norteamericanas nos domínios do cinema e da música popular” e pela

primeira vez Paris não era mais a porta de entrada do Brasil para o mundo (111). As elites foram pegas por sua própria imagem, quando, à volta de Villa-Lobos, que ainda não era reconhecido em seu país, passa a sê-lo graças ao reconhecimento de seu barbarismo por parte da civilização (112).

A autora transcreve a pérola de inquietação de um jornalista brasileiro ao dizer: “Não sei se é para rir ou chorar. O *Boulevard* se ocupará de nós, isso é certo. Não do Brasil de Oswaldo Cruz, de Ruy Barbosa ou Oliveira Lima – o Brasil da elite. Mas do Brasil vulgar, negroide e ridículo que somente a canção reterá”. O que documenta na origem a confusão que até hoje se faz entre o nacional e o culto e civilizado; sendo este último o nacional do Velho Mundo, que nossa elite, sem reflexão, associa ao culto e nossos costumes ao vulgar e ridículo (114).

Seguindo seu percurso de acompanhar e documentar a recepção da música brasileira na França, depois da triangulação com os EUA, já em 1950, “os ritmos latinoamericanos não eram mais uma simples curiosidade exótica, mas um produto de consumo de massa na França. Já estamos na época da consagração de nomes como Trénet, Piaf, Montand, Aznavour, e da vitalidade de casas como l’Olympia etc (121-122). O pós-guerra faz retomar os intercâmbios entre Brasil e França; o carnaval do Rio torna-se “um tempo forte da economia musical”, lançando milhares de títulos depois da criação do concurso das escolas de samba. O cinema também contribuindo para a divulgação da música brasileira, depois do sucesso dos abacaxis dos anos 1930, com as chanchadas da Companhia Atlântida entrecortadas de números musicais. Também as rádios francesas contavam com 111 estações de emissão em 1944, que passaram a 600 em 1958 (123-124).

Dentro da “política simbólica” ou “política cultural ativa” da era Vargas, feijoada, capoeira, samba, carnaval foram “branqueadas e branqueados”, no mesmo momento em que era criada a *Hora do Brasil* e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Com a queda de Vargas, um outro paradigma é criado e uma tradição é inventada a partir dos morros e do sertão, em oposição ao “samba exaltação” da ditadura, liderada por Almirante e Lúcio Rangel, defendendo uma ressemantização da brasilidade face à internacionalização crescente do mercado musical, com o baião de Luiz Gonzaga, o partido alto, a gafieira, e o samba-canção de Dorival Caymmi. Cresce o trabalho de maestros como Radamés Gnatalli na Rádio Nacional que criou mais de 1643 arranjos à maneira das orquestras de *swing* estadonidenses acrescidos de uma seção regional de instrumentos característicos brasileiros, contribuindo para a definição de uma nova cultura sonora entre 1940 e 1950, correndo paralelamente à cultura transnacional de massa dominada pelos EUA, tornando mais complexa a troca entre Brasil e França, doravante intermediada pelos EUA, transformando as modalidades de apropriação dos ritmos brasileiros naquele país. [Essa ideia de triangulação cultural entre Brasil e França é assunto também de vários artigos de Anaïs Fléchet que aparentemente criou esse conceito] (125-126).

Embora musicalmente duvidosos, certos sambas *made in France*, frutos de uma estandarização das transferências culturais, são no entanto de um interesse maior para a História Cultural que contribui para uma visão das

músicas além de discursos totalizantes e dogmáticos, ainda presentes em certos autores. Um desses “sambas” é o que dá nome ao livro, *Si tu vas à Rio*, cantado por Dario Moreno, Tino Rossi, Yvette Giraud e Les Compagnons de la Chanson, dominando o *hit-parade* em 1958 e 1959 (130-131).

Dentro do contexto das múltiplas interpretações, o samba acaba sendo integrado ao repertório de Django Reinhardt, da orquestra de *music-hall* Ray Ventura *et ses Collégiens*, de cantores românticos como Jean Sablon e do acordeonista Jo Privat. Curioso também é o processo de troca de etiquetas, de samba para rumba e para samba-bolero de uma mesma canção de origem cubana, *Babalou*, em 1948; até versões humorísticas e românticas (135-138). O samba apropriado por franceses é predominantemente em modo maior, enquanto que no Brasil se caracteriza por uma frequente modulação entre maior e menor. O baião era pronunciado de acordo com as necessidades da rima e conhece seus primeiros sucessos em 1952 (139-140).

No início dos anos 2000, quando as danças tropicais já haviam cedido às “músicas do mundo”, Cuba e Brasil continuavam a ser os principais provedores de ritmos latinoamericanos no mercado francês. “[Os] críticos musicais franceses gostavam de evocar as ligações perigosas entre o culto e o popular, quando evocavam o Brasil” (145-146) – o que pode sugerir de onde vem essa distinção inoperante e o medo de contaminação que ainda encontramos em discursos musicológicos, a ponto de Pierre-Michel Menger perguntar se as músicas populares precisam de uma musicologia¹. O movimento folclorista brasileiro se desenvolveu em laço estreito com instituições internacionais encarregadas de colecionar, organizar e fazer circular as músicas tradicionais, a partir dos anos 1945, com Renato Almeida e Edison Carneiro (147).

“Villa-Lobos permaneceu aos olhos do mundo o porta-bandeira da música erudita brasileira, definida como um lugar de confluências entre folclore e criação contemporânea, entre nacionalismo e exotismo musical”. “Depois da fase de descoberta, os anos compreendidos entre 1945 e 1960 marcaram então um novo tempo forte da música brasileira na França. Interpretados por vedetes francesas, o samba e o baião tornaram-se objetos de consumo de massa enquanto o Brasil seguia seu caminho nas esferas da etnomusicologia e da música erudita. Do samba *musette*² aos cantos indígenas do Alto Xingu, a intensificação das circulações transatlânticas engendrou um duplo movimento de estandarização e de diversificação do repertório brasileiro distribuído na França, que convém agora estudar as diferentes mediações (153).

Mediadores

Por conta dos letristas franceses que não falam português e compõem traduções muito distantes dos originais, “as versões francesas devem ser consideradas mais como recriações do que como traduções propriamente

¹ In *Musicae Scientiae* 2001 5: 79), disponível em http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl.toc (acesso: 08/03/2016).

² Gênero híbrido que encontra equivalente nos EUA.

ditas” (174), e que não provocam “nenhuma reação negativa no Brasil”³, como diz na página (210). Entre 1945 e 1950, o rádio, com o cinema, foi o principal vetor de difusão dos ritmos brasileiros, através da Radiodiffusion Télévision Française (RTF), de Villa-Lobos ao folclore (175), com a ressalva de que “os franceses gostam muito da música brasileira...mas tocada à maneira francesa” (179).

“Entre os intérpretes de samba e baião, encontravam-se formações e nomes surpreendentes, como Los Cangaceiros, Los Maracaibos ou Los Brasileiros. Sabendo que que *cangaceiro* é uma palavra portuguesa, que *los* é um artigo espanhol, que *Maracaibos* evoca uma cidade venezuelana e que *brasileiro* é um adjetivo italiano, a confusão reinava soberana na domínio das músicas de dança” (185). “Negra, branca, crioula, a brasileira possuía várias cores de pele” (196).

“Ao lado da mulher brasileira, o carnaval tornou-se um dos principais estereótipos sobre o Brasil nos anos de pós-guerra. Tipo ideal de festa brasileira, era descrito como uma explosão espontânea de música e alegria” (201). “Inversão de papéis, excesso e transgressão: o carnaval brasileiro pode ser interpretado como uma subversão temporária da ordem social e eclesiástica na linha dos trabalhos de Mikhaïl Bakhtin sobre a França da Renascença (1982)” [203].

No capítulo “Racismo & exotismo”, lemos: “enquanto o universalismo prega a unidade do gênero humano, o racismo e o exotismo são na verdade relativismos que se fundam sobre a constatação de uma distinção absoluta entre Nós e os Outros [TODOROV, 2001; SCHNAPPER, 1998]. O racismo rejeita o Outro em nome dessa diferença enquanto que o exotismo lhe atribui um valor positivo, mas ambos repousam sobre uma forma de estigmatização” (208-209).

O filme *Saravah* (1969), de Pierre Barouch marca uma nova etapa no processo de apropriação, sendo o primeiro documentário exclusivamente consagrado à música brasileira: música brasileira e França tinham agora uma história e uma memória comuns (257-258). A imagem em movimento introduzida pela TV introduz uma nova dimensão, a da performance cênica, que teve um impacto decisivo sobre as representações da MPB na França. A era dos festivais foi uma nova tribuna internacional aos artistas brasileiros (261).

A revolução de 1964, “que todos os jovens franceses detestam”, paradoxalmente popularizou o Brasil na França, através dos exilados políticos. Chico Buarque (Itália) e Caetano Veloso (Inglaterra) iam com frequência a Paris para encontrar seus amigos Vinicius de Moraes, Nara Leão, Cacá Diegues, Glauber Rocha etc (268). A orientação pragmática da diplomacia brasileira beneficiou-se das especificidades do corpo diplomático recrutado sob concurso e por isso conservando grande independência do poder político. “Não sem paradoxos, o Itamaraty dos anos de chumbo fez então parte dos

³ Atelier de chant, 2012-13.

mediadores da música brasileira em direção ao estrangeiro e participou plenamente de sua massificação na França” (276-277).

Villa-Lobos rompe com a “prática tradicional de viagem de formação das elites latinoamericanas”, quando diz que veio a Paris para mostrar o que fez e não para aprender⁴. Na década de 1970, “a MPB cobria uma vasta palheta sonora que se encaixava mal com os imperativos de qualquer ‘pureza’ estilística. A bossa-nova beneficiou-se do crescimento do mercado (278-289).

“Se a França escapava um pouco desse esquema devastador em razão da ‘tendência mais intimista de seu povo’, a bossa-nova perdia cada vez mais sua autenticidade na medida de sua difusão no estrangeiro – a degradação exótica do gênero seguindo os fluxos de circulações, do Brasil para a América do Norte, depois para a Europa e o resto do mundo”. “O Brasil aparece nas edições Larousse em 1976” (...). “Se as indicações factuais não eram sempre exatas, a vontade de estabelecer uma cronologia de gêneros musicais rompia com as representações atemporais de ritmos primitivos que tinham prevalecido até então, fazendo de Villa-Lobos um ‘sobrevivente da idade da pedra” (291-293).

“As letras de canções e as capas de discos testemunharam igualmente esse novo cuidado de precisão geográfica rompendo com a geografia imaginária do *típico*. Se as palavras mágicas estavam sempre presentes, as letras remetiam doravante exclusivamente a espaços brasileiros – Rio e Bahia, mas também Santos, Manaus ou Brasília. O deserto mexicano, os pampas argentinos e as lhamas andinas desapareceram progressivamente das canções francesas evocando o Brasil” (297).

“A fronteira entre exotismo musical e discurso de autenticidade estava então mais poroso do que podia aparecer à primeira vista”. “No conjunto desses escritos, a música brasileira era menos considerada como o resultado de um processo de hibridação do que como um elemento da cultura afroamericana” (307-309).

“A música brasileira era doravante considerada como um componente da cultura afroamericana que formou o terreno privilegiado da *world music* a partir dos anos 1980. Ora, esses outros espaços musicais constituíam ao mesmo tempo um mundo de sonho e um mercado comercial, o ‘desejo do Outro culminando no consumo de sua imagem sonora e visual’ (MARTIN, 1996b: 13). (...) A reivindicação crescente de autenticidade não provocou ‘a morte do exotismo’ (AUGÉ, 1994: 10), mas deu nascimento a novas formas do gosto pelo Outro, marcadas por uma essencialização da diferença e abrindo a via para um reencantamento do mundo” (311).

“Longe de ser uma expressão mecânica da tradicional ‘simpatia artística’ unindo os dois países ou uma consequência da súbita emergência da *world music* sobre as cenas ocidentais, a difusão da música brasileira se inscreve na

⁴ Ao longo das décadas, a melodia oficial do Museu Villa-Lobos mudou de tom e a frase passou a ser mais polida do que antes mostrava um Villa-Lobos que chegava a Paris, conversando com os repórteres: “O senhor veio aqui para aprender composição?”, ao que ele respondia: “Não, vim aqui para ensinar”.

longa duração braudeliana das trocas culturais entre a Europa e a América Latina”. “Três momentos musicais brasileiros na França”: i) Da *Belle Époque* até o início da II Guerra; ii) 1959: morte de HVL e o filme *Orfeu*; 3) A prática amadora nos anos 1970: *master classes*, publicação de métodos, primeira escola de samba francesa, salas de concerto especializadas no *Quartier Latin* (313-14).

A música brasileira abriu um capítulo particular da História Cultural Hexagonal, ao lado do tango, do jazz, da música típica, do *funk*, do reggae. Villa-Lobos ecoando o primitivismo das *Années folles*; a onda do samba no pós-guerra; a canção de protesto e o tropicalismo dos anos 1968. “Existe portanto uma duração das transferências que não pode ser interpretada unicamente com referência às inovações tecnológicas no domínio dos transportes ou das gravações sonoras, mas remete a uma série de mediações complexas – ao mesmo tempo econômicas, políticas e culturais” (315-16).

“Longe de se limitar ao cinema, a mediação norte-americana ocupou um papel crescente na economia das trocas musicais entre França e Brasil a partir dos anos 1940, que viram um apagamento relativo da centralidade cultural de Paris em benefício do polo bicéfalo New York/ Los Angeles”. (...) “Se Paris permanece ainda hoje como um centro de formação para músicos latinoamericanos, marcando a pregnância de representações e de práticas herdadas do século XIX, a capital conta igualmente com professores de percussão e de violão brasileiro que testemunham a evolução do status de compositores e intérpretes”. “Paris permanece um pólo de legitimação artística de primeiro plano, contribuindo para o lançamento da carreira internacional de vários músicos brasileiros, de Villa-Lobos a Naná Vasconcelos”. “A história da música brasileira na França não saberá portanto resumir-se a uma série de modas efêmeras, mas remete a um verdadeiro processo de aculturação”. Construindo assim três etapas do aprofundamento das trocas culturais: 1) Primitivo; 2) Típico; e 3) Autêntico (318-21).

Seguem interessantes entrevistas, feitas pela autora ao longo de suas pesquisas, com Caetano Veloso (323-332); Chico Buarque (332-336); Georges Moustaki (337-343); Violeta Arraes (343-348) e um Glossário (349-352).

REFERÊNCIAS

BORN, Georgina. *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. London: University of California Press, Ltd, 1995.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*. Rio de Janeiro: ABM Editorial, 2003.

CHARTIER, Roger. *Popular Culture, an Interdisciplinary Conference*, realizado no Massachusetts Institute of Technology de 16 a 17 de outubro de 1992. Tradução de Anne-Marie Milon Oliveira. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. The Cambridge history of twentieth century music. Cambridge University Press, 2004.

FRANCFORT, Didier (2008). La Musique Savante Manque a Notre Désir (Rimbaud, Illuminations) - Músicas Populares e Músicas Eruditas: Uma Distinção Inoperante? (In História e-história. Minha tradução disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&ID=266> (acesso: 08/03/2016)).

ORTIZ, Renato José P. A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.