

***Le Boeuf sur le Toit*: a música brasileira e a vanguarda francesa do entreguerras**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lina Maria Ribeiro de Noronha
Unisantos/ Unimozarteum – lina.noronha@unisantos.br

Resumo: Esse trabalho é parte de pesquisa sobre o compositor Darius Milhaud no contexto do nacionalismo francês do entreguerras e a sua relação com a música brasileira. Tratamos aqui especificamente da peça *Le Boeuf sur le Toit*, da sua estreia conforme a concepção de Jean Cocteau, segundo as diretrizes estéticas do *Groupe des Six*, e de como o uso da música brasileira serviu aos propósitos nacionalistas da vanguarda, que buscava uma música de características latinas, em oposição ao germanismo vigente.

Palavras-chave: Darius Milhaud. Jean Cocteau. *Groupe des Six*.

Le Boeuf sur le Toit: Brazilian music and French avant-garde in the interwar period

Abstract: This paper is part of the research about composer Darius Milhaud within the scope of French nationalism in the interwar period and his relationship with Brazilian music. Herein, we specifically discuss the piece *Le Boeuf sur le Toit*, its debut as conceived by Jean Cocteau and according to the aesthetic approach taken by *Le Groupe des Six*, as well as how Brazilian music played a role in promoting the nationalistic principles of the avant-garde, which pursued music with a Latin character, as opposed to the prominent Germanism movement.

Keywords: Darius Milhaud. Jean Cocteau. *Groupe des Six*.

1. Milhaud e a música brasileira

É bastante conhecida a conexão do compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) com a música brasileira, sobretudo em razão do período em que ele permaneceu no Brasil (1917-1918). Um aspecto importante na produção de Milhaud é a questão da absorção da música brasileira, que ele aproveita em algumas de suas obras mais conhecidas. Apesar de se considerar a influência do ritmo e das melodias brasileiras como presentes nas obras que ele escreveu enquanto estava no Brasil, a assimilação dos elementos nacionais na sua obra só se concretizou após sua volta à França, com as duas peças mais emblemáticas no que diz respeito ao uso da música brasileira: *Le Boeuf sur le Toit* e *Saudades do Brasil*.

Nas *Saudades do Brasil*, Milhaud assimila a escrita e o caráter das melodias populares brasileiras, ao estilo de Ernesto Nazareth, de modo análogo ao que Poulenc fez em *Cocardes*, criando “falsas canções populares” (MILHAUD, 1982: 120, tradução nossa). Em *Le Boeuf sur le Toit*, Milhaud faz uma colagem de músicas brasileiras que ele conheceu no

Rio de Janeiro. O recurso da citação de melodias brasileiras, característica principal de *Le Boeuf sur le Toit*, havia aparecido anteriormente (de maneira bem mais sutil) em *L'Homme et son Désir*, cujo tema principal Milhaud tomou dentre as melodias ouvidas nas ruas do Rio de Janeiro (CORRÊA DO LAGO, 2009: 1). *Le Boeuf sur le Toit* tornou-se um sucesso logo na estreia. Permanece como a peça mais conhecida de Milhaud e a principal referência no que diz respeito a sua tão mencionada apropriação da música brasileira.

2. *Le Boeuf sur le Toit* e a vanguarda francesa

A estreia de “*Le Boeuf sur le Toit*” teve um sucesso inesperado, como sabemos pelo texto de Milhaud:

Nós anunciamos três apresentações de *Le Boeuf*. Cocteau estava tão nervoso que ele temia que não viesse ninguém para a estreia, que era uma apresentação fechada. Ele encorajou Lucien Daudet a mandar trezentos *pneumatiques*¹, contendo um “Vale um camarote”. Foi uma multidão indescritível [...]. O programa incluía *Trois Petites Pièces Montées*, de Erik Satie, escrita especialmente para o nosso espetáculo, o *Fox-trot* de Auric e *Cocardes* de Poulenc [...]. Essa manifestação isolada foi tomada pelo público e pelos críticos como uma profissão de fé estética. Esse alegre espetáculo [...] simbolizou uma manifestação da estética *music-hall-circo* para o público, e foi um exemplo do que os críticos denominavam música do pós-guerra. (MILHAUD, 1998: 88, tradução nossa).

Essa apresentação concretizou-se dentro da estética do *Groupe des Six*², ao qual Milhaud, Auric e Poulenc – os três com obras no programa – pertenciam, além de Satie, que era tido como o mentor do grupo, e da já mencionada participação de Jean Cocteau, idealizador do espetáculo, uma espécie de divulgador das ideias estéticas comuns ao grupo desde o seu manifesto *Le coq et l'arlequin*, de 1918. Não apenas a peça de Milhaud, mas todas as demais estavam também sendo apresentadas pela primeira vez.



Programa da estreia de *Le Boeuf sur le Toit* (THOMPSON, 2003)³.

O “espetáculo-concerto” foi o primeiro desse tipo organizado e concebido por Cocteau após *Parade*, que forneceu os parâmetros estéticos seguidos. Apesar das peças de Poulenc, Auric, Satie, seu ponto central foi a estreia de *Le Boeuf sur le Toit*. Nessa ocasião Cocteau pode contar, pela primeira vez, com a participação de Milhaud em um evento teatral⁴, como autor da principal peça da apresentação.

O espetáculo, de grande repercussão, aconteceu em fevereiro de 1920, menos de um mês após a publicação de artigo em que o nome “*Les Six*” aparecera pela primeira vez. Se a atuação dos compositores do *Groupe des Six* junto a Satie e Cocteau iniciou-se em 1917 (HAINE, 2006: 80), o grupo só se tornou conhecido por esse nome com a publicação do texto do jornalista Henri Collet: “Um livro de Rimsky e um livro de Cocteau – os cinco russos, os seis franceses e Erik Satie”. Collet era amigo de Cocteau e partilhava das mesmas ideias estéticas e políticas que o poeta. No intuito de promover os compositores da nova geração e mostrar Cocteau como seu representante e porta-voz, Collet criou um nome que marcou e valorizou o *Groupe des Six*. Também ajudou a divulgar as figuras de Cocteau e Satie enquanto ligados ao grupo e à nova estética.

Partiu de Cocteau a ideia de transformar *Le Boeuf sur le Toit* em um espetáculo teatral. Inicialmente, Milhaud havia escrito a música pensando apenas em um filme imaginário de Charles Chaplin para o qual ela poderia servir de fundo. Para a realização de *Le*

Boeuf sur le Toit, Cocteau recorreu ao que ele depois denominaria “sincronismo acidental”: “a colagem de um argumento ou de uma coreografia sobre uma música não apropriada [...] a fim de provocar uma emoção inesperada” (HAINE, 2006: 95, tradução nossa). Os movimentos do balé não eram condizentes com a música de Milhaud de forma proposital. A música, de ritmo vivo, soava em desconexão com os movimentos lentos dos dançarinos: “Jean [Cocteau] concebeu os movimentos para serem feitos lentamente como em um filme em câmera lenta. Aquilo deu a todo o conjunto um caráter irreal assemelhando-se a um sonho” (MILHAUD, 1998: 87, tradução nossa). Cocteau criou um “estranhamento” pela combinação de elementos desconexos. Esse recurso, que pode ser comparado à simultaneidade do cubismo, aparecera também no balé *Parade*⁵.

A referência aos Estados Unidos, então na moda pela forte influência do jazz, também já havia sido explorada por Cocteau em *Parade* e reapareceu na montagem de *Le Boeuf sur le Toit*. Cocteau referia-se a esse último como uma farsa norte-americana feita por um artista que nunca estivera nos Estados Unidos.

A América nunca está muito longe, e os sentimentos do poeta em relação a isso se traduzem pelas tendências contraditórias de atração e repulsa. Lembremos que a Paris do pós-guerra estava fascinada pela cultura popular norte-americana. Em contrapartida, a capital francesa atrai um grande número de artistas norte-americanos (HAINE, 2006: 117, tradução nossa).

Cocteau valorizava a música nacional, mas também promovia que se olhasse para a cultura popular, como maneira de buscar a simplicidade, de fugir da linguagem convencional:

As apropriações musicais dos gêneros populares libertam a música das brumas debussystas e criam uma “música francesa da França” com elementos vindos de fora: canções populares, fanfarras de datas festivas, ritmos sul-americanos, *fox-trot*, *ragtime*, *shimmy* e *jazz* aparecem lado a lado sem barreiras (HAINE, *loc.cit.*, tradução nossa).

Tais tendências estéticas haviam sido apregoadas por Cocteau em *Le Coq et l'Arlequin*, manifesto no qual ele pedia uma “música francesa da França” (COCTEAU, 2009: 60) e criticava o estilo “impressionista” de Debussy.

Até mesmo ao título dado por Milhaud, Cocteau acrescentou *The Nothing-Happens Bar*. O enredo que ele concebeu implicava em uma história que se passava em um bar dos Estados Unidos. E a desconexão entre a música e o espetáculo aparece também nesse aspecto: a cena, os personagens, a história mostravam elementos estadunidenses, enquanto a música era a colagem de melodias populares brasileiras.

Como vimos, a reação do público é narrada pelo próprio Milhaud. Temos que considerar aí a presença dos que foram assistir a um espetáculo de teatro com música (era uma encenação sem falas), e não um concerto, pois Milhaud conta que foi essa a forma como o público em geral encarou a apresentação. Isso nos leva a pensar nesse público, que tanto gostou da apresentação, que fez uma audição desconcentrada, já que o foco principal encontrava-se na encenação. A concepção do espetáculo estava de acordo com os ideais estéticos preconizados por Cocteau em *Le Coq et l'Arlequin*, que pregava a valorização de uma nova música, verdadeiramente francesa e popular, de caráter leve – em oposição à música dita “séria” – com inspirações circenses, no *music-hall* ou no *jazz*. Era esse o tipo de espetáculo pretendido por Cocteau.

Diante desse contexto, provavelmente o público parisiense não se deu conta de que ali se ouvia melodias populares brasileiras. Não há nenhuma menção em relação a esse aspecto. O que agradou, segundo relato do próprio Milhaud, foi o espetáculo em si, concebido segundo as diretrizes vanguardistas. A música era apenas mais um ponto no conjunto concebido por Cocteau. Ela contrastava com a cena, mas musicalmente era o que se esperava de uma “música do pós-guerra”, ou seja, estava de acordo com o estilo vanguardista francês da época.

Desde o início da sua carreira, Milhaud colocava-se como um compositor sério, que almejava posicionar-se no cenário musical francês, o que ele conseguiu nos anos 30. Não escrevia peças de caráter irônico e em tom debochado, como Satie. Mas a associação com o *Groupe des Six*, se lhe trouxe maior projeção no início do entreguerras, também serviu para que ele fosse rotulado segundo a estética do *music-hall* e circense, na linha de Satie e Cocteau. Por tal associação, e pela estreia da obra como parte de um espetáculo concebido por Cocteau, o público e a crítica viram Milhaud como o compositor de *Le Boeuf sur le Toit*, uma peça debochada, cômica, nada séria. O que Milhaud pretendia, segundo o que escreveu em sua autobiografia, era apenas “fazer um divertimento leve e sem pretensões, lembrando os ritmos brasileiros [que tanto o agradaram]; jamais fazer rir...” (MILHAUD, 1998: 89, tradução nossa). Ele dizia ter aversão ao cômico e preferia ser lembrado pelas tragédias, como *Les Choéphores*. Mas esse tipo de obra, de caráter experimental e sonoridade dissonante, não interessava aos chamados “neoclássicos” da década de 1920. Seu sucesso ficou reservado a *Le Boeuf sur le Toit*.

3. A apropriação da música brasileira

Quanto ao aspecto musical, Milhaud utilizou melodias brasileiras para escrever música francesa. Cabe aqui a observação feita por Mário de Andrade sobre Milhaud e sua apropriação da música brasileira: “O senhor Dario Milhaud publicou a pouco tempo, em Paris, uma série de danças brasileiras, em cujos maior número é manifestada a naturalização francesa” (ANDRADE, 1923: 6).

O que Milhaud enxergou como diferente na música brasileira foi o que o atraiu. Ele narrou, em vários de seus textos, o choque proporcionado pelo contato com a música popular pelas ruas do Rio de Janeiro:

[...] cheguei ao Rio em pleno Carnaval [...]. Lembro-me de um Negro completamente tomado pela música que dançava sozinho freneticamente [...]. Nos salões de baile, o público era mais elegante [...]. O público dança e canta com entusiasmo durante seis semanas; entre essas canções, há sempre uma que é a preferida e que, de fato, torna-se a “Canção do Carnaval”. Foi assim que em 1917, triturada por pequenas orquestras na entrada dos cinemas da Avenida, interpretada por músicos militares, orfeões municipais, repetida por pianos mecânicos, gramofones, massacrada nos pianos, assobiada, bem ou mal cantada em todas as casas: “Pelo Telefone” (*sic*), a Canção do Carnaval de 1917, estourou por todos os cantos e nos perseguiu durante todo o inverno. (MILHAUD, 1998: 66-67, tradução nossa).

Foi após sua volta à Paris que Milhaud alinhou-se com as diretrizes nacionalistas francesas. Nesse período ele escreveu *Le Boeuf sur le Toit* e *Saudades do Brasil*, além de publicar, em 1920, o famoso artigo *Brésil*, na *Revue Musicale* em que ele reclamava a valorização da música nacional entre os compositores brasileiros cujo trecho citado a seguir faz menção explícita a Tupinambá e a Nazareth:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como Tupynambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem deles a glória e a jóia da arte brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centauro e Alfa Centauro) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul (Milhaud, 1982: 99, tradução nossa).

Mário de Andrade também fez menção a tal artigo no seu discurso de paraninfo, de 1923:

Ainda há pouco um músico francês contava aos leitores da *Révue Musicale* que o que de mais interesse ouvira entre nós fora a música de Tupinambá e Nazareth; e que embora houvesse no país alguns compositores de talento, ainda não tinham estes descoberto a música brasileira nem seguido pela orientação a que os ilustraria, isto é, o emprego de ritmos e motivos nacionais (ANDRADE, 1923: 7).

Se Milhaud era um “patriota, mas universalista” (FULCHER, 2005: 184, tradução nossa), pode-se entender a sua atitude em relação à apropriação da música brasileira assim

como com o jazz ou com as músicas de Portugal, da Itália, do México, da Provença, ou ainda com a música judaica. O que importava para ele era o conceito de “latinidade” que ele opunha ao que era considerado pertencente à cultura germânica.

[...] todas as características da minha música são francesas e mediterrâneas, ou mais exatamente latinas. A América do Sul, onde eu morei por dois anos, no Brasil, também teve uma forte influência na minha obra, mas é uma influência latina porque minha alma do sul da França sente-se confortável em qualquer ambiente latino (MILHAUD⁶ apud KELLY, 2003: 34, tradução nossa).

O delineamento do nacionalismo na França afetou Milhaud desde a sua formação, como um dos alunos da primeira geração do *Conservatoire* a estudar sob as diretrizes pedagógicas implementadas por Fauré, após a repercussão do trabalho de D’Indy com a *Schola Cantorum*, que enfatizavam os estudos históricos e o resgate da “tradição” musical. Como um compositor identificado com o neoclassicismo, a referência à música do passado definiu o seu caminho composicional, sempre apoiado na tradição para inovar.

A situação política trazida pela Primeira Guerra Mundial e um provável sentimento patriótico possibilitaram a vinda de Milhaud ao Brasil, participando da missão diplomática para a qual Claudel havia sido enviado. O nacionalismo interferiu no que diz respeito às apropriações que Milhaud fez da música brasileira. Com essa atitude, Milhaud assimilou a alteridade daquela que se mostrava uma “outra música”, mas ao mesmo tempo como uma extensão do que ele chamava de “cultura latina”, e portanto lhe pertencia de alguma forma, diferente da cultura germânica, que ele via como oposta.

Milhaud viveu entre a tradição e a inovação. Apropriar-se da música popular, assimilar a alteridade, foi uma forma de inovar, de enriquecer a tradição herdada com elementos que renovavam a sua linguagem musical. Mesmo depois de seu retorno à França, a abertura a outras músicas continuou sendo um traço característico de Milhaud. A partir da sua concepção de compositor francês, preocupado com a tradição, olhar a “outra música” em relação à cultura germânica significava apenas reconhecê-la e admirá-la, mas sem apropriar-se dela. As apropriações aconteceram apenas em relação ao que ele considerava pertencente à cultura latina, focado na melodia, passível de ser utilizado da linguagem tonal ampliada pelo recurso da politonalidade. Portanto, apesar de toda a citação de melodias brasileiras, *Le Boeuf sur le Toit* é música francesa, afinada com os parâmetros da vanguarda do entreguerras.

Referências:

ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a

10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. São Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (transcrição: Flávia Camargo Toni).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris: Stock, 2009.

CORRÊA DO LAGO, Manoel. *Darius Milhaud e o Brasil : o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949)*. Monografia (Pós-doutoramento). IEB, USP, São Paulo, 2009.

FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940*. New York: Oxford University Press: 2005.

HAINÉ, Malou. Jean Cocteau, impresario musical à La croisée des arts. In: CARON, Sylvain; DE MÉDICIS, François; DUCHESNEAU, Michel (org.). *Musique et modernité em France (1900-1945)*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.

KELLY, Barbara L. *Tradition and style in the works of Darius Milhaud: 1912-1939*. Aldershot: Ashgate, 2003.

MILHAUD, Darius. *Ma vie heureuse*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 1998.

_____. *Notes sur la Musique: essais et chroniques*. (Ed. Jeremy Drake), Flammarion: Paris, 1982.

THOMPSON, Daniella. Au temps du “Boeuf sur le Toit”: 2. o primeiro espetáculo de “Le Boeuf sur le Toit”. In: THOMPSON, Daniella. *As Crônicas Bovinas*. 2003. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.Au_Temps_du_Boeuf2.htm>. Acesso em: 30 out. 2011.

Notas

¹ Espécie de correspondência expressa da época.

² Este espetáculo aconteceu entre duas importantes realizações de Cocteau com o *Groupe des Six: Parade* (1917) e *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921).

³ Segundo Thompson, esse programa da primeira apresentação de *Le Boeuf sur le Toit* foi obtido na coleção de Jacques Crépineau, um grande colecionador de documentos concernentes à história do *music-hall*.

⁴ O espetáculo anterior idealizado por Cocteau – *Parade* – foi apresentado em maio de 1917, época em que Milhaud encontrava-se no Brasil.

⁵ O fato de *Parade* ter contado com o cenário e o figurino feitos por Picasso, deu à peça um visual ligado ao cubismo, com seus recortes e simultaneidades que perpassavam o espetáculo como um todo: “as influências cubistas encontram-se igualmente em todos os planos do balé, tanto nos elementos visuais (cenário e figurino), como na coreografia (colagem de movimentos decompostos) e na música (introdução de sons concretos) [...]” (HAINÉ, 2006: 73, tradução nossa).

⁶ Trecho da conferência “*The problems of Jewish music*”, não publicada e sem data.