

3. A Idéia de uma Música Brasileira

Para mim, foi fundamental esse encontro com ele porque, até então, prevalecia uma visão nacionalista da música, ao modo do Heitor Villa-Lobos. Suassuna acrescentava um dado novo, este mergulho na cultura popular, não aquele nacionalismo que era uma superposição, uma arte erudita com elementos da arte popular. A nossa proposição era até uma inversão disso, fizemos uma música popular com elementos eruditos.
Antônio José Madureira

No capítulo anterior, vim discutindo a concepção de cultura brasileira que Ariano Suassuna sustenta — o que lhe dá coerência e sentido, alguns dos argumentos que estão por trás dela e que ajudam a dar-lhe densidade, bem como algumas implicações que dali podem ser tiradas. Entretanto, esclarecer minimamente essa concepção de cultura — embora ela seja interessante em si mesma como narrativa sobre a formação do Brasil — era, no caso, um passo fundamental para levar a cabo o propósito principal deste trabalho: discutir a proposta do Movimento Armorial para a criação de uma música “erudita” brasileira.

Este capítulo, então, problematiza e discute estas propostas tal como foram articuladas em alguns textos produzidos no âmbito do Movimento, tomando também como base um pouco do que se pode inferir do repertório produzido pelos armorialistas, ainda que de modo bastante periférico e não-sistematizado. As idéias de brasilidade e cultura brasileira, bem como a noção de raça castanha, sustentadas por Ariano Suassuna são mesmo o ponto de partida do pensamento armorial sobre arte, importando aqui enquanto aquilo que ilumina suas propostas e tomadas de posição, dando-lhes coerência e densidade. Além disso, como já deve ter ficado claro, este trabalho está voltado principalmente para a questão da criação de uma música brasileira tal como foi pensada pelos armorialistas. Isso se explica devido ao fato de que, à parte meu interesse específico por música, penso que esta seja uma dimensão

privilegiada para se observar em ação uma série de argumentos e questões importantes no debate sobre cultura brasileira e brasilidade ao longo do século XX: embora os campos preferidos para a discussão no âmbito do Movimento Modernista tenham sido as artes plásticas e a literatura, a música talvez seja onde foi colocada mais claramente em disputa a própria idéia de uma arte brasileira ao longo do século XX, talvez em parte devido à amplamente propagada visão de que a música produzida pela população brasileira teria algo como uma riqueza poucas vezes encontrada em outras culturas do mundo. Evidentemente, essa é uma opinião que só se tornou corrente de fato a partir de determinado momento daquele século — e para a qual o próprio Modernismo contribuiu significativamente. Entretanto, desde o século XIX, compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Carlos Gomes, por exemplo, deram uma espécie de pontapé inicial nesse processo quando começaram a buscar caminhos para criar uma música que pudesse se equiparar à música de concerto européia — talvez seja ocioso dizer que as artes européias eram a própria encarnação da idéia de “alta cultura” que a sociedade brasileira sustentava na época — mas que guardasse ao menos alguma referência a uma idéia de brasilidade, que trouxesse, de alguma maneira, um caráter que pudesse ser reconhecido como “nacional”. Sem entrar na discussão sobre isso ser uma característica do Romantismo europeu que teve aqui sua versão — para o que já existe bibliografia suficiente (Naves, 1998, Travassos, 1997, Velloso, 2000) —, não se pode negligenciar este primeiro impulso nacionalista nas artes brasileiras. Este talvez tenha sido o começo de uma busca por algo propriamente nosso em manifestações culturais aqui praticadas para ser incorporado ao registro “erudito”. Além disso, importa reter que, adote-se ou não a proposta suassuniana de que a arte brasileira existiria desde os tempos da colônia, este é o primeiro momento em que a busca por elementos aos quais se pudesse atribuir um caráter propriamente nosso se afigurou como uma preocupação *conscientemente articulada* por nossos artistas. Assim, tomando isso como ponto de demarcação para tratar a questão, é a partir das idéias que começam a ganhar corpo neste momento (no que concerne à música brasileira) que vai se estabelecer a discussão. Entretanto, a partir da década de 1920, com o movimento que ficou conhecido como Modernista, a problemática de uma arte brasileira ganhou novo e

decisivo impulso. No que diz respeito à música, Heitor Villa-Lobos, no plano da realização, e Mário de Andrade, mais no campo das propostas e pesquisas, emergem nesse momento como referências presentes até os dias de hoje sobre o tema.

3.1. O Modernismo musical brasileiro

Num trecho que ainda dá apoio àquela afirmativa feita há pouco sobre a idéia de uma riqueza quase “especial” da música brasileira, Naves traz de maneira sucinta e clara por onde vai a proposta marioandradeana para a música brasileira.

É significativa a posição de Mário de Andrade: se por um lado não vislumbra a possibilidade de se fazer uma música nacional sem o concurso do “populário”, por outro continua tendo por meta a criação de composições mais elaboradas, no âmbito da experiência erudita. Quanto a esta questão, ele é taxativo: “[...] é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”. Se Mário expressa a sua admiração pela música popular brasileira de maneira contundente — “é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” —, dela ainda exige, no entanto, uma série de desenvolvimentos, na medida em que a vê destituída de maiores elaborações formais, espontânea e descompromissada com quaisquer propostas de cunho construtivo. A “música artística”, portanto, é a música erudita (Naves, 1998, p.15).

Logicamente, há que se cuidar para não tomar Mário de Andrade pelo Modernismo todo — para o que o trabalho de Moraes (1978), especialmente no capítulo IV, dá uma visão bastante clara do ponto. Segundo afirma, havia duas correntes principais no Movimento Modernista depois de 1924, ambas partindo da questão da *brasilidade* pela via da obra de Graça Aranha e, assim, entendendo a aspiração à universalidade como necessariamente passando pelo nacional e mesmo pelo regional¹⁷. Entretanto, a partir desse ponto o movimento se dividia em duas correntes, havendo de um lado uma corrente “doutora”, mais próxima das ciências sociais e que segundo Moraes partia de Sílvio Romero e Mário de Andrade e se opunha à corrente que, partindo de Graça Aranha, tomava a *intuição* como a forma privilegiada de se alcançar a nacionalidade através também do elemento “popular”. É nesse ponto que cabe afirmar, para seguir com a argumentação, que parece ser

¹⁷ Ver Moraes, 1978.

justamente a corrente “doutora” que, pregando o estudo e o conhecimento aprofundado das diversas manifestações culturais do país através de intensa pesquisa (Moraes, 1978, p.124), deixou uma marca mais profunda em Ariano Suassuna; ele próprio afirmando em mais de um lugar partir exatamente de Mário de Andrade em suas propostas para a música e mesmo a arte brasileiras (Suassuna, 1974, p.32).

Assim, era estrutural no modernismo marioandradeano justamente essa busca quase “etnográfica” por elementos originados na cultura de determinados grupos da população brasileira com o objetivo de criar uma arte erudita a partir deles. Mário chama de “arte do povo” a arte que seria criação “da nossa raça”, a arte que se encontra entre determinadas parcelas da população e que, *por alguma razão*, ele e outros consideraram as parcelas detentoras da cultura mais propriamente nacional. Seria então através de um tratamento, de um *desenvolvimento* dado a esses elementos encontrados entre o “povo” que se poderia criar uma arte erudita brasileira. A primeira questão que surge é *quem* é esse povo — esta talvez já tenha ficado implícita pela dificuldade em encontrar um termo que, com um mínimo de isenção, defina as parcelas da população entre as quais esses elementos poderiam ser encontrados. Além disso, cabe perguntar no que consiste esse tratamento que se daria aos elementos originados no povo para, no caso, *elevá-los* ao status de arte erudita.

Começando pela segunda pergunta, no caso modernista está bastante claro que a referência que nossos artistas tinham em mente era a música de concerto europeia e os desenvolvimentos pelos quais ela vinha passando nos últimos anos do século XIX e inícios do XX. Em geral, o que se via em suas obras era material temático “brasileiro” — ou seja, recolhido entre determinados grupos da população — que era submetido a uma harmonização que talvez se possa dizer “pós-wagneriana”¹⁸. Assim, este material, resultado do “imaginário popular”, deveria ser *transfigurado* “por meio de recursos técnico-estéticos do domínio erudito”, pois somente este processo poderia “propiciar as condições para a existência do *homem cultural*, ou seja, o ‘agente social capaz de deglutir antropofagicamente as falas populares num discurso sonoro

¹⁸ Com “harmonização pós-wagneriana” quero dizer uma forma de harmonização posterior aos “desenvolvimentos” a que o tonalismo chegou a partir da obra de Richard Wagner (1813-1883). Na verdade, Wagner é visto em geral como aquele que abriu o caminho para a dissolução da tonalidade, marcando decisivamente compositores como Debussy, Schoenberg e outros. Para mais detalhes, ver Griffiths, 1987.

nacionalista atrelado à *Arte Pura*, como os *Choros nº 10*, de Villa-Lobos” (Naves, 1998, p.17).

Mário chama esse tratamento dado ao material “popular” de *nivelamento estético*. Conceito cunhado por Charles Lalo para explicar o fenômeno de se elevar um gênero “inferior” ao nível da “arte culta”, ou “superior”, ele é observado pela primeira vez quando compositores da renascença e do barroco começaram a se utilizar de canções ou danças profanas praticadas pelas camadas “incultas” da população como base para composições “cultas”. Começando já a apontar para a resposta à primeira pergunta feita há pouco, como lembra Naves, estes grupos eram vistos como exemplares do chamado “*homem natural*[,] referenciado a rituais folclóricos... [e que], nesta linha de raciocínio, deve[ria] ser preservado” (Naves, 1998, p.17). Isso significa que, por trás dessas propostas, havia algo como a pressuposição da existência de uma espécie de estado puro ou natural do homem no qual ele estaria livre das convenções, coerções e, desse modo, inautenticidades a que a vida social o obrigaria o tempo todo. Isso, na verdade, tem relação com a busca de uma expressão verdadeira e, no final das contas, com a idéia de que a arte consiste na expressão do interior do artista... Mas talvez isso seja adiantar um pouco a discussão. Sobre a idéia do *homem natural*, em manifesto de 1926, por exemplo, Renato Almeida, condicionando a realização do projeto musical modernista à integração do compositor (intelectual) com a natureza (universo rural), afirmava que assim

o compositor poderia como que se aproximar das comunidades representativas de nossa formação para estabelecer uma “conexão intelectual homem culto-‘homem rústico’[, que] concretizar-se-ia no projeto da brasilidade modernista fundamentada no romantismo conservador sobre os ideais de ‘nação’” (Contier apud Naves, 1998, p.17).

Certamente, como lembra Naves, há uma forte marca evolucionista nesta idéia de submeter o elemento popular a um desenvolvimento erudito. Mário se vale das teses antropológicas de Frazer e Tylor não só para afirmar “que os rituais folclóricos constituem uma sobrevivência de traços culturais de um momento menos evoluído, localizado no passado”, como também para aceitar “sua visão do elemento folclórico

como menos civilizado, ou ‘primitivo’, ‘relativamente a um padrão cultural que se considera civilizado’” (Naves, 1998, p.18).

Trata-se aqui, então, da necessidade de “desenvolver” o elemento popular de acordo com alguns referenciais específicos, referenciais que eram entendidos pelos artistas engajados no Movimento Modernista como, de certo modo, definidores das bases do que seria uma grande arte. Entretanto, isso fica até certo ponto ao fundo, enquanto ganha relevo a importância dada aos elementos próprios da nação que serão desenvolvidos. Há todo um argumento que remonta ao Romantismo alemão e ao surgimento do conceito de cultura que é importante resenhar aqui, ainda que brevemente, para clarear um pouco o ponto. Segundo escreveu Naves, é justamente dentro da tradição que opõe *civilização* e *cultura*, unindo particularismo e universalismo, que nossos musicólogos desenvolvem sua reflexão. Assim, é estabelecido

um elo diferente com a temporalidade, eximindo-a de intenções ou propósitos claramente configurados. Ao invés de um caminho homogêneo e linear que se desdobra no futuro, lida-se com uma trajetória sinuosa, mas própria, compatível com as singularidades de cada nação, pois se a *civilização* tende a apagar as diferenças nacionais, a *cultura*, pelo contrário, tende a enfatizá-las (Naves, 1998, p.57).

O que está na base desse conceito de cultura é a idéia de *Bildung*, surgida em fins do século XVIII e que significa algo como “formação” ou “auto-formação”. Como lembra Naves, na própria palavra já se pode perceber uma referência à idéia de aperfeiçoamento individual. Assim, a idéia é a de que deve haver “um desenvolvimento harmonioso das capacidades naturais de uma cultura ou indivíduo”.

Tal como na acepção de “cultivo”, de Georg Simmel, este processo de aperfeiçoamento só se consuma quando se parte do “núcleo interno original” do indivíduo. Mas, de acordo com Simmel, para que a cultura se configure para o indivíduo, é necessário que ele crie propositalmente e acrescente ao seu processo imanente de desenvolvimento — associado a forças naturais — elementos *externos* e *objetivos*. Assim, consuma-se o aperfeiçoamento através do “entrelaçamento teleológico de sujeito e objeto”, pressupondo-se de antemão que a intervenção externa acompanhe as tendências “inerentes” do indivíduo em questão. À idéia de aperfeiçoamento individual, os ideólogos da *Bildung* — críticos da formulação iluminista relativa a uma “lei suprema válida para todos” — acrescentam a proposta de se preservar as *particularidades* (Naves, 1998, p.57).

É assim que aqueles referenciais específicos — os referenciais da “alta cultura” européia — a que fiz referência no início do argumento participam. Eles são os elementos “externos e objetivos” a partir dos quais deve se realizar o desenvolvimento segundo o que é próprio de um povo, de uma cultura ou de um indivíduo — as particularidades. Há aqui uma proximidade muito grande com o pensamento suassuniano que não pode ser ignorada. Inclusive, é justamente Thomas Mann — um autor alemão identificado com essa tradição — que ele invoca para afirmar a impossibilidade e mesmo a ociosidade de, ao menos teoricamente, repudiar quaisquer influências externas sobre a cultura brasileira, já que, segundo afirma, só se pode ser influenciado por algo com que se tem alguma afinidade. Mas embora isso seja interessante, este não é o ponto no momento. A questão que está em jogo é a desse desenvolvimento de uma concepção específica de cultura que deixou uma marca profunda na reflexão de Mário de Andrade e que, em parte por isso, tem grande importância para Suassuna.

É interessante também notar que, como se pode imaginar, da mesma maneira que haveria uma *Bildung* em relação ao indivíduo, haveria também para a comunidade. A própria idéia da criação de uma arte própria, baseada nas particularidades próprias da comunidade, poderia fazer parte do desenvolvimento dessa mesma comunidade na medida em que possibilita desenvolver seus elementos, cultivá-los.

Seguindo essa idéia de um desenvolvimento da comunidade, fica claro como esse argumento sobre *Bildung* é importante aqui quando se lembra que há uma espécie de “caráter *normativo*” nessa idéia. Voltado para o ideal de autoformação, de enriquecimento da personalidade, este autodesenvolvimento é alimentado, como venho dizendo, pelas tais particularidades. Estas, porém, subordinam-se ao desenvolvimento ideal da humanidade, enquadrando-se no final das contas na proposta universalista do Iluminismo. Como escreveu Naves,

Analisando esta questão, Dumont reporta-se ao próprio significado da *Bildung*: “reunir em si o que há de mais diverso na humanidade, destilá-lo até ver a idéia exprimir-se dos modos mais perfeitos, sem segregar o particular do universal, e o

subjetivo do objetivo, de modo que tudo esteja inter-relacionado” (Dumont, 1994, p.107, 108). Este ideal parece se aplicar ao projeto modernista brasileiro até aqui analisado, o qual, se valoriza a tradição, dela requer, no entanto, que saia de um estado bruto e venha a ser lapidada. Lida-se com a racionalidade, tal como no “processo civilizador”, mas trata-se de uma erudição que, ao invés de excluir os elementos que não se enquadram no padrão “civilizado” hegemônico, não só afirma o popular como se coloca a serviço dele (Naves, 1998, p.59).

Em resumo, a proposta é de que,

à maneira de outros artistas europeus, busquemos no folclore os elementos da nossa *vitalidade*. Estes elementos, sem dúvida, configuram a nossa originalidade, singularizando-nos perante os outros povos. Mas, tal como os artistas citados — franceses, alemães e italianos —, que lidam com um repertório popular exuberante, temos que aprimorar estes elementos, domesticando-os num certo sentido (Naves, 1998, p.59).

Como vem sendo mostrado, a argumentação suassuniana vai pelo mesmo caminho, falando até em termos muito próximos. Entretanto, ao afirmar que a todas as culturas devem ser atribuídos valor e status similares, ou seja, nesse caso, que tanto a arte “popular” quanto a arte “erudita” devem ser consideradas como tendo o mesmo valor artístico, Suassuna cria uma espécie de contraponto interno à argumentação, matizando-a e acabando por colocar em jogo mesmo o porquê de se optar por criar uma arte “erudita”. Isso, entretanto, vai ser discutido um pouco mais à frente. Por agora, essa oposição entre popular e erudito precisa ser discutida um pouco mais. É justamente a pressuposição desses dois campos, com características específicas, que permite que se pense o projeto de uma arte erudita que incorpore elementos fundamentais da nacionalidade. Sem essa oposição, não se poderia separar artistas populares de artistas “cultos” que, estes sim, seriam capazes de, encontrando os elementos brasileiros que estão no inconsciente do povo, criar a partir deles essa “música artística” brasileira. Isso, porém, traz o problema de que estes artistas “cultos”, acostumados à “grande arte européia”, poderiam no mínimo não sentir atração pela simplicidade da música folclórica ou popular. Acostumados aos “grandes desenvolvimentos” a que o espírito humano teria chegado na música de concerto européia, esses artistas poderiam sentir seus impulsos criativos e expressivos tenderem a uma arte à maneira daquela “grande arte”, e não segundo os elementos

que se encontram na suposta música verdadeiramente brasileira criada pelo povo — a toada caipira ou o samba rural, por exemplo. Por isso essa espécie de necessidade de desenvolvê-los, de lhes dar alguma forma de elaboração justamente a partir dos referenciais que conheciam como “grande arte”.

Aqui há toda uma importante contribuição ao encaminhamento dado ao ponto que, embora não vá ser explorada a fundo neste trabalho, não pode deixar de ser mencionada. Trata-se da idéia de *circularidade* entre os níveis de cultura. Embora não vá necessariamente conduzir o fio da argumentação que pretendo tecer, esta noção poderá ser interessante quando for feita a discussão a respeito das relações entre cultura “popular”, arte “erudita” e cultura de massas na proposta armorial.

Segundo Carlo Ginzburg, “a existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas” possibilitou que, a partir dos estudos de folclore e antiquários dos séculos XVIII e XIX — em princípio dedicados a coletar e colecionar objetos, práticas, crenças, códigos de comportamento etc. das classes subalternas —, fosse se formando aos poucos entre as classes altas a noção de uma espécie de cultura das “camadas inferiores dos povos civilizados”, vista em princípio como uma “cultura primitiva”. Assim, surgia a percepção de que as práticas, as idéias, as crenças, os “costumes” das classes subalternas não seriam apenas um “acúmulo desorgânico de fragmentos de idéias, crenças e visões de mundo elaboradas pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes”. Entretanto, como afirma Ginzburg ainda, muitas vezes tal percepção foi negligenciada devido à “persistência de uma concepção aristocrática de cultura” que tratava idéias ou crenças originais sempre como produtos do pensamento das classes superiores (Ginzburg, 1987, p.18). Assim, tal “cultura” das classes superiores, caso chegasse aos estratos mais baixos da sociedade, quase sempre seria sob pena de deterioração ou deformação. Para falar nos termos de Mário, é como se a cultura dessas classes “inferiores” tivesse se formado a partir de um “desnivelamento” sofrido pela cultura das classes dominantes.

No limite, o argumento da circularidade aponta para, por um lado, o problema de se “identificar a ‘cultura produzida pelas classes populares’ à ‘cultura imposta às classes populares’” e, por outro, o risco ainda maior que existe em ver nas

manifestações artísticas populares “a expressão espontânea... de uma cultura popular original e autônoma” (Ginzburg, 1987, p.20).

Entretanto, há uma questão que tem relação direta com o que estou discutindo e que provavelmente tem importância ainda maior para o que vai ser tratado aqui. Apesar de existir, de fato, — ou justamente por isso — essa oposição entre popular e erudito na forma de pensar a cultura pelos modernistas em geral, segundo afirma Naves — e em conformidade com a idéia de *Bildung* —, a versão brasileira do modernismo promove em certa medida uma espécie de “descontinuidade com relação ao passado estético comprometido com os ideais de *civilização*”. “Tende[ndo] a rejeitar, neste caso, principalmente as contribuições advindas da tradição clássica, legítima representante de um tipo de erudição que exclui as manifestações da cultura popular”, a reelaboração do material “popular” não faria, entretanto, como já venho afirmando, com que este perdesse sua importância enquanto elemento definidor da “alma” nacional (Naves, 1998, p.19).

Os ideólogos modernistas tentam, pois, afrouxar as distinções solidamente cristalizadas entre o erudito e o popular, as quais, no plano musical, correspondiam ao cultivo do piano ou do violão. Ao primeiro costumava-se reservar o teatro, enquanto que o violão era confinado ao espaço circense. Os cantores que se acompanhavam com este instrumento tão associado à plebe, como Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, tornavam-se, pela força das circunstâncias, dublês de palhaço e de músico (Naves, 1998, p.19, 20).

Esta questão da preferência por alguns instrumentos musicais e da reserva em relação a outros, à parte a famosa aversão dos modernistas ao fenômeno apelidado de “pianolatria” (Naves, 1998), teve influência decisiva em alguns desenvolvimentos por que músicas pensadas para serem nacionais passaram ao longo do século XX, inclusive importando decisivamente para as experiências do Quinteto Armorial. Este grupo, tentando alcançar uma sonoridade que se pudesse identificar como “brasileira”, radicalizou de certo modo a proposta modernista ao incorporar instrumentos mais diretamente ligados às mesmas tradições musicais onde buscavam o material temático para suas composições. No que concerne ao Movimento Armorial propriamente dito, no entanto, esse assunto será melhor explorado adiante.

3.2. Expressão individual e nacional

Antes de seguir em frente, entretanto, há ainda um ponto importante a ser explorado no que diz respeito ao Modernismo; trata-se da primeira pergunta formulada há pouco sobre a questão de que parcelas da população de um país seriam portadoras dos elementos mais distintamente nacionais. O caminho para responder à questão já foi mais ou menos apontado, faltando agora desenvolvê-lo. Como sugeri, essa idéia de que as parcelas mais “rústicas”, “incultas”, “menos civilizadas” da população seriam como que portadoras da cultura brasileira mais autêntica tem, em verdade, raízes profundas nas próprias noções de *expressão* e *sensibilidade*, muito caras aos modernistas.

Em primeiro lugar, a própria sensibilidade moderna, definida quase em oposição ao sentimentalismo romântico (Travassos, 1997, p.29), propunha ir contra a artificialidade que os modernos afirmavam ver no exagero sentimental romântico e na ênfase em alguns sentimentos específicos em detrimento de todo um escopo emocional mais amplo. Assim, a sensibilidade que propunham seria, afirmavam eles, no final das contas mais representativa de sua realidade enquanto homens. Aqui surge, de fato, a própria questão da *sinceridade na arte*, da *expressão*, dependente em larga medida “da visão, dominante na era moderna, segundo a qual o homem é dotado de uma vida interior dinâmica, invisível, um conglomerado de experiências que se passam dentro dele e que só ele conhece diretamente” (Travassos, 1997, p.31).

Suplantando a reflexão anterior ao século XVIII sobre a arte como imitação da natureza e como forma pragmática de exercer um efeito sobre o espectador, a tese da arte como expressão estabelece que, no limite, “a exteriorização de subjetividades não pode sujeitar-se a regras elaboradas, transmitidas e infringidas no espaço social. Ficaria ela reservada ao domínio das valorações individuais e instáveis” (Travassos, 1997, p.31). Assim, os modernistas, buscando dar conta e manifestar na poesia, por exemplo, sentimentos diversos daqueles que, na visão deles, eram repetidos e repisados pela arte praticada até aquele momento, afirmavam que o poeta não era necessariamente um inadaptado sofredor, sisudo ou doente. Valorizavam sentimentos alegres e expressão despojada, representando-se “como jovens e másculos, em

contraste com seus antecessores — os poetas românticos eram ‘cabeludos’, ou ‘descabelados’, feminilizados no comprimento dos cabelos e no descontrole emocional” (Travassos, 1997, p.35). Era a época de proclamar a extirpação das glândulas lacrimais (Editorial da Revista Klaxon, 1922 apud Travassos, 1997, p.35, 36), sendo todo esse sentimentalismo, para resumir, visto como patológico, como algo que deveria ser mesmo erradicado (Travassos, 1997, p.36 passim), um sintoma do adoecimento geral da arte daquela época imediatamente anterior. Como lembra Travassos, para Mário a poesia parnasiana teria se afastado das fontes vitais da criação e, por isso, esses “mestres do passado” deveriam ser enterrados, quando então “a arte poética conheceria um novo princípio e voltaria à sua razão de ser, àquilo que a justifica entre ‘selvagens’, representantes contemporâneos do homem tal como era na aurora dos tempos” (Travassos, 1997, p.37).

Imagino que já esteja começando a ficar claro para o leitor por que caminho está indo esta conversa. É exatamente da questão da arte como *expressão*¹⁹, da busca por uma forma de expressão pura empreendida por artistas nos anos 20 e 30, que se vai saltar para a busca da expressão pura de uma cultura nos homens “primitivos” ou “selvagens”. Em princípio, esta questão também tem uma importante relação com o próprio movimento das artes, em particular das chamadas *vanguardas*, na virada do século XIX para o XX. Tomando forma no grito de “*changer la vie*” dado por Rimbaud e passando especialmente pelo surrealismo, havia um forte clima no ar de que a vida na sociedade da época estava orientada talvez de maneira equivocada, possivelmente sufocando grande parte do potencial que o ser humano poderia desenvolver.

Além disso, há o ponto, profundamente discutido por Moraes, da reviravolta ocorrida no Movimento Modernista brasileiro por volta de 1924: a partir dessa data, a questão da renovação da expressão e da ruptura com o passado foi dando lugar à problemática da *brasilidade* como foco das preocupações modernistas. Segundo afirma Moraes, a questão, já presente na obra de Graça Aranha, assume importância fundamental no debate e estabelece uma nova relação com a tradição. Haveria espaço, então, para que se pudesse reconhecer ao menos parte das artes e idéias

¹⁹ Para uma discussão mais aprofundada do tema, ver Travassos, capítulo 1.

brasileiras precedentes como elementos com que se poderia estabelecer uma relação fertilizadora com vistas à nova arte a ser produzida²⁰.

O ponto talvez possa ser resumido por um trecho do trabalho de Travassos: neste, a autora trata de como a homologia entre indivíduo e nação permitiu, no pensamento marioandradeano, que se saltasse da reflexão sobre a criação artística individual para considerar a “cultura popular” como uma espécie de “fonte” da nacionalidade, lugar da brasilidade, digamos, em estado bruto.

Nas chamadas estéticas da juventude, o retorno às fontes vitais da criação e a recuperação da expressão espontânea eram reconhecidos como uma forma de primitivismo... O primitivismo investido num estrato do indivíduo psicofísico foi deslocado para o povo, estrato impreciso da sociedade. A unidade de raciocínio, neste caso, será freqüentemente a nação, concebida como homóloga ao indivíduo, numa redução do coletivo ao individual ou da sociologia à psicologia (Travassos, 1997, p.157).

Ainda segundo a autora, essas duas formas de primitivismo foram abraçadas por modernistas,

que buscaram as fontes da criação artística ora nas profundezas da mente ou nas regiões da subjetividade associadas às emoções, ora nas expressões de indivíduos postos à margem da sociedade, supostamente livres das convenções sociais, ora entre crianças, provisoriamente livres das convenções. Tendia-se a identificar norma social e norma acadêmica, de sorte que libertar-se de uma era libertar-se da outra. Os modos de vida boêmios constituíram, para alguns artistas, experiência necessária à conquista da autenticidade na expressão. Não surpreende que as expedições de coleta de música em áreas rurais tenham sido consideradas um sintoma da aversão de alguns artistas à vida “normal” (Travassos, 1997, p.157, 158).

Há vasta bibliografia sobre o tema dos hábitos boêmios dos artistas ligados às vanguardas e são especialmente famosas as estórias quase anedóticas sobre as reuniões e festas do grupo surrealista francês. Limito-me aqui a indicar o trabalho de Seigel (1992) como traçando já um panorama satisfatório do assunto. Entretanto, só a título de ilustração, talvez um trecho de Rimbaud — influência reivindicada por quase toda poesia moderna ocidental — sirva para ilustrar o quanto muitos artistas

²⁰ Para uma discussão aprofundada ver Moraes, 1978.

cuja produção se situa entre fins do século XIX e mais ou menos o fim da Segunda Guerra Mundial estavam impregnados dessas idéias sobre novas formas de expressão na arte.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie modernes.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements (Rimbaud, 1967, p.49).

Voltando à questão da arte do povo como portadora da nacionalidade, seria justamente a pressuposta “inconsciência” deste que garantiria que nessa arte estaria expresso o que há de mais fundamentalmente nacional. Caberia aos artistas — não aos artistas “populares”, mas aos artistas “cultos” ou “eruditos”²¹ — dar ao mundo aquela arte moderna e nacional por que ansiavam. Seria então justamente o fato de se originar de um suposto “fundo vital” da nação, do inconsciente do “indivíduo grande” — para empregar os termos que Travassos usa — que garantiria esse status de “erudita e nacional” a tal arte.

A inconsciência do povo forneceria a expressão imediata da entidade nacional, como o sub-eu os impulsos líricos da poesia... Assim, a fórmula “lirismo + arte = poesia” teria correspondência em outra, válida para a nação: expressão instintiva do povo + trabalho consciente dos artistas = arte moderna nacional (Travassos, 1997, p.158).

Mais uma vez, a proximidade nos termos como a questão é tratada por Mário e pelos armorialistas é impressionante. Na capa do LP *Aralume*, do Quinteto Armorial, Antônio Madureira escrevia que o povo, através de processos de escolha e assimilação de elementos externos a sua própria cultura, como que os

²¹ No limite, a própria dificuldade em achar um termo que designe essas distinções entre artistas populares, burgueses, eruditos etc. aponta justamente para o problema — mais amplo e do qual não poderei tratar aqui — da validade mesma dessas distinções e da possibilidade de sustentá-las em qualquer argumentação consistente.

“nacionalizava”, adaptando de acordo com seu “inconsciente coletivo” aqueles elementos com que tivesse alguma forma de “afinidade” cultural.

O nordeste talvez seja a região do Brasil que menor influência externa recebeu — a não ser quando da conquista e colonização. Os elementos que aqui ficaram foram amalgamados e reinterpretados. Outros foram escolhidos e acrescentados pelo nosso inconsciente coletivo. E até os elementos trazidos pelos chamados meios de comunicação sofrem os mesmos processos de escolha e assimilação (Quinteto Armorial, 1976).

O próprio Ariano Suassuna vai pelo mesmo caminho, também falando nos mesmos termos de inconsciente coletivo ou subconsciente do povo²².

Em resumo, como escreveu Travassos, a nação “se constitui à imagem e semelhança do indivíduo, com o povo ocupando o lugar do sub-eu... A relação entre artistas e povo reproduziria, então, num outro plano, a relação entre consciência (arte) e inconsciência (lirismo) dos indivíduos” (Travassos, 1997, p.162).

3.3. Fidelidade a quê ou a quem?

Entretanto, restava o problema do artista ser parte da nação e ao mesmo tempo ser uma “unidade autônoma, dotada de interioridade e liberdade”, ou seja, de uma possível incompatibilidade entre o impulso expressivo do artista e as características nacionais. A isso Mário respondeu, por um lado, negando importância ao problema da sinceridade em arte e, por outro, estabelecendo um esquema evolutivo para a música brasileira segundo o qual haveria três fases de desenvolvimento para a mesma: a *tese* nacional, o *sentimento* nacional e a *inconsciência* nacional. Em suas próprias palavras,

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tantos os indivíduos como a Arte nacionalizada têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem (Andrade, 2006, p.34)²³.

²² Ver Suassuna, 1974, p.53.

²³ Ver também, com algumas diferenças, Andrade, 1991, p.26.

Assim, Mário diminuía, segundo creio, a questão da sinceridade na arte para retomá-la ao fim já carregada do elemento nacional. Como resumiu Travassos, esse esquema das três fases funcionaria da seguinte maneira:

Mediante o sacrifício dos impulsos líricos individuais e a adesão a uma tese, o artista moldaria sua própria interioridade no contato com o material popular para que essa se tornasse uma adesão de sentimento. Por fim, a nacionalidade seria inconsciente (Travassos, 1997, p.163).

Quando o compositor finalmente estivesse compondo dessa maneira inconsciente e livre, mas estando presentes em sua música, sem que ele se desse conta, as “constâncias” da música do povo brasileiro, nesse momento “os dois inconscientes, o do indivíduo e o da nação, coincidiriam” (Travassos, 1997, p.163). O compositor deveria, portanto, “internalizar” o processo criativo popular para poder criar uma arte que estivesse ligada à nacionalidade.

Em movimento contrário ao da expressão e da impulsão lírica, o artista deveria trazer de fora para dentro a proposição objetiva da tese e fazê-la migrar da consciência para a inconsciência. No final das contas, seria sincero ao jeito e ao hábito adquiridos, *aculturando-se a si mesmo* num processo que exigia, para começar, uma renúncia (Travassos, 1997, p.163).

Agora a partir daqui talvez valha discutir as relações da reflexão de Mário com o pensamento armorial para a música brasileira. Para isso, partirei, pelas razões já expostas, das propostas de Ariano Suassuna, sendo que em alguns pontos posso vir a recorrer a escritos de Antônio Madureira para explicitar melhor o ponto.

3.4. Narrativa, tempo, preservação e o “programa” armorial

Como já foi discutido no capítulo 1, Ariano Suassuna afirma que a cultura brasileira, embora ainda não estivesse completamente formada, teria existido até um determinado tempo de maneira pura, “própria”; cultura esta que seria resultado do encontro entre aquelas três matrizes negra, branca e indígena já mencionadas — talvez seja ocioso lembrar que o próprio trecho de Madureira citado há pouco reafirma o mesmo argumento. Entretanto, a partir de um certo momento de nossa história essa cultura teria passado a sofrer uma série de outras influências que, no entender de Ariano, começaram a descaracterizá-la. É justamente contra esse processo — o qual teria se intensificado com a maior penetração dos meios de comunicação de massa no século XX — que o Movimento Armorial busca a intervir.

José Reginaldo Gonçalves, em um trabalho sobre políticas de patrimônio no Brasil, discute um fenômeno que até certo ponto tem significativas relações com o problema que estou enfrentando aqui. De fato, trata-se de um tema de grande importância nas sociedades ocidentais contemporâneas, especialmente a partir da virada do século XIX para o XX, e que pode ser identificado na preocupação cada vez mais comum entre parcelas da sociedade com idéias como *perda*, *autenticidade*, *memória*, *preservação*, *descaracterização* etc. — e sobre o qual a bibliografia é extensa²⁴.

Paralelamente a uma espécie de sensação de *alteridade* em relação ao próprio passado — basta lembrar o título “O Passado é um País Estrangeiro” da obra de David Löwenthal, por exemplo — refiro-me aqui à idéia de perda de algo que fez parte de si próprio, como mostra também Travassos em relação a Mário de Andrade e Béla Bartók (Travassos, 1997). Havia aí, de fato, uma “crença na existência de uma força interna a cada povo, sua alma ou personalidade, que se manifesta na história, na língua, nas instituições sociais, nas formas de governo e de expressão artística” (Travassos, 1997, p.8). Porém, com os processos de modernização por que vinham passando as sociedades ocidentais a partir da virada do século XIX pro XX, ganhou

²⁴ Minimamente como indicação sobre o assunto, além do trabalho de Gonçalves, 1996, podem ser apontados Löwenthal, 1985, Nora, 1984 e Stewart, 1993, entre outros.

força, por diversas razões às quais talvez não seja necessário descer, uma espécie de “saudosismo que denota a ruptura das épocas e o progressivo vazio deixado pelo que Weber descreveu como ‘desencantamento do mundo’” (Carvalho, 1992).

É possível afirmar que, fazendo parte desta percepção mesma do antigo interno, emerge também outra noção, a de um mundo em desaparecimento, a de um mundo fragmentário e vencido em relação com um mundo emergente, progressista e em crescente integração; um mundo marcado pelo futuro em contraste com um mundo marcado pelo passado, onde o futuro se torna o valor dominante e o passado perde terreno na escala axiológica das classes que legislam e pensam a sociedade (Carvalho, 1992, p.14).

Na Europa, tal postura diante do passado — na verdade diante de supostos “fragmentos do passado” ainda encontrados no presente — começou a se definir claramente com os chamados antiquários por volta do século XVIII²⁵, passando pela maioria dos autores, compositores e pesquisadores identificados com o Romantismo e vindo desembocar no século XX naquela discussão sobre primitivismo já mencionada.

Se na Europa a heterogeneidade interna estava dada — como já disse — pela percepção da presença de fragmentos do passado na atualidade, esta heterogeneidade interna se contrapunha à unidade frente ao exótico, ao outro fora, constituído pelo Oriente, a África e as Américas. As “antiguidades” européias eram constituídas pelo sincretismo entre a herança latina e a dos povos bárbaros (Carvalho, 1992, p.15).

No continente americano, por sua vez, tais idéias permaneceram — não sem algumas “adaptações” —, tendo importância fundamental na busca pelo estabelecimento das nacionalidades e das culturas nacionais. A “noção axial” de heterogeneidade interna, de alteridade interna, que funcionava como uma espécie de “núcleo impulsionador” dessa busca pelo passado na Europa, embora redefinida, continuou a constituir a base dessas questões na América em geral. Aqui, a heterogeneidade se constituiu não só por aquela herdada dos elementos europeus que contribuíram na formação de nossas sociedades como pelo próprio processo de “mestiçagem” que teria originado as sociedades no Novo Mundo. Ainda um trecho do artigo de Carvalho pode ser de grande interesse para pensar a proposta suassuniana

²⁵ Ver, entre outros, Barret-Kriegel, 1988.

mais adiante. Trazendo o conceito de “cristalização cultural”, cunhado por Foster em *Culture and conquest* (1960), a autora afirma tratar-se de um modelo para a constituição dessas sociedades. Assim,

verdadeiros cristais se consolidaram pela mistura nos momentos iniciais do contato, se solidificaram como estruturas estáveis e atravessaram a história até o presente. Todavia, estas sociedades têm outras fronteiras internas que as sociedades européias não possuem: os índios e, acredito, os nichos mais conservadores da África na América Latina (Carvalho, 1992, p.15).

Para além da discussão sobre ser ou não questionável essa idéia de que algo comparável a “cristais culturais” teria se solidificado e permanecido até o presente, parece ser algo muito similar a isto o que baseia a proposta suassuniana, especialmente no que diz respeito àquele já discutido processo de modernização pelo qual a sociedade brasileira começou a passar a partir do início do século XIX e que levou à mencionada cisão entre “Brasil real” e “Brasil oficial” (ver capítulo 1). O que importa aqui é reter a referência, já feita no capítulo anterior, de que houve um momento em que a cultura brasileira se encontraria num estado inicial, original, ou seja, *pura*, na medida em que isso seria possível. Seria um estado comparável até certo ponto àquele do “homem natural” ao qual Naves se refere no trecho citado há pouco. Seria, para terminar, o momento em que o “Brasil oficial” talvez ainda não existisse ou não tivesse se “descolado” do “Brasil real”.

Tendo isso em mente para seguir com a discussão, como afirma Gonçalves, é possível perceber uma espécie de “relação dupla” que se estabelece na idéia de *perda*. Segundo escreveu, seria dessa própria sensação de desaparecimento que viria a necessidade de preservação. Desse modo, não se trata de uma oposição ou uma tentativa de compensar uma coisa com a outra mas, sim, como um par em que um nasce do outro, uma relação de causalidade um tanto enevoadada entre eles, não sendo claro o que causa o quê.

O que os intelectuais nacionalistas associados aos chamados patrimônios culturais chamam de “perda” é, na verdade, o efeito de diferenças que, por sua vez, são pré-condições existentes no interior mesmo das práticas de apropriação, no interior das culturas nacionais enquanto culturas apropriadas (Gonçalves, 1996, p.24).

Trata-se, portanto, da construção de uma narrativa sobre o Brasil em que tudo o que não é incorporado a ela é estabelecido como perda ou como elemento causador de descaracterização. Ou, como escreveu Stewart, a narrativa pode ser vista como “uma estrutura de desejo, uma estrutura que tanto inventa quanto distancia seu objeto e, desse modo, inscreve repetidas vezes a lacuna entre significante e significado que é o lugar de geração do simbólico” (Stewart, 1993, p.ix)²⁶ — não à toa, a autora afirma estar particularmente interessada na nostalgia enquanto doença social. É assim que creio que a perspectiva sugerida pelos dois autores sirva para enquadrar com bastante propriedade a proposta do Movimento Armorial. Esta, penso, está baseada justamente em uma narrativa construída principalmente por Ariano Suassuna para o Brasil, e da qual emergem tanto uma forma específica de enfrentar a problemática de uma criação artística que se propõe brasileira quanto, também, o problema da preservação de uma “cultura brasileira” mais ampla à qual essa arte estaria necessariamente ligada e da qual faria parte. Além disso, como uma idéia de fundo da qual talvez o próprio Ariano não tenha total consciência, é estrutural nessa própria narrativa a atenção que é dada a problemas tais como preservação, descaracterização etc.

Como venho afirmando, tais preocupações parecem mesmo ter importância fundamental na estruturação das sociedades ocidentais contemporâneas e, desse modo, as concepções e as formas de pensar o Brasil sustentadas pelo Armorial — e que são a base de sua produção artística — podem ser comparadas com o que Gonçalves chama de narrativas nacionais. Essas narrativas, segundo afirma, são “modalidades discursivas cujo propósito fundamental é a construção de uma ‘memória’ e ‘identidade’ nacionais”. Como escreveu,

A nação, enquanto uma “comunidade imaginada”, pode vir a ser construída discursivamente, enquanto uma literatura (como no caso das “literaturas nacionais”), enquanto uma língua nacional, enquanto uma “raça”, um folclore, uma religião, um conjunto de leis, enquanto uma política de estado visando à independência política econômica, ou, ainda, uma política cultural visando à recuperação, defesa e preservação de um “patrimônio cultural” (Gonçalves, 1996, p.12).

²⁶ A structure of desire, a structure that both invents and distances its object and thereby inscribes again and again the gap between signifier and signified that is the place of generation for the symbolic.

Desse modo, a própria a idéia de uma cultura brasileira já deve ser problematizada em sua base: por um lado, esta é também um produto das ações humanas histórica e sócio-culturalmente situadas; por outro, as possibilidades de generalidade que essa cultura poderia ter para ser considerada “brasileira” parecem-me bastante remotas. Sobre isso, o nó não se encontra só no problema intrínseco dos diversos grupos e camadas que existem dentro de uma sociedade, mas também no problema mais específico de que no caso do Armorial trata-se da cultura de uma parte específica do Nordeste²⁷. Além disso, a importância dada à preservação dessa cultura está também baseada, como vem sendo afirmado, em formas de pensar a cultura e a passagem do tempo típicas de determinado momento histórico — o nosso tempo, no caso — e por isso poderia ser em certa medida relativizada. Trata-se de uma forma historicamente situada de encarar a passagem do tempo como algo necessariamente destrutivo, levando à dissolução e à decrepitude tudo o que existe sobre a terra²⁸.

Insistindo ainda na questão das narrativas, mais um trecho de Gonçalves pode ajudar a explicar a maneira pela qual estas se fazem formas importantes de construção da realidade. Invocando Hayden White, escreveu ele:

A narrativa histórica “transforma o real objeto de desejo”, na medida em que apresenta a realidade como um todo coerente e distante, inibindo a dimensão caótica e arbitrária do real. Mais que isto, enquanto um “objeto de desejo”, esse “real” é visto como um objeto distante que, nas palavras de White, “convoca-nos de longe (este ‘longe’ que é a terra das formas) e evidencia para nós uma coerência formal de que nós mesmos carecemos” (Gonçalves, 1996, p.17).

²⁷ Sobre essa questão da cultura específica de uma região do Nordeste, há um interessantíssimo artigo de Guerra-Peixe que acompanha o disco de um violeiro mineiro chamado Renato Andrade. Falando sobre a música de Renato, Guerra-Peixe afirma haver não só uma música armorial nordestina mas também mineira, paulista ou a que mais houver, sendo que apenas falta que estas sejam desenvolvidas. E então dá uma interessante definição do que seria música armorial. Diz ele que seria “aquela de compositor com algum preparo técnico escrevendo música que segue de perto, de muito perto as constâncias mais fiéis às fontes populares”. (A Fantástica Viola de Renato Andrade, 1977.)

²⁸ Ver Koselleck, 1985.

Assim, a narrativa está, pois, também na própria base do processo de construção identitária, visto ser esta “a única forma cognoscitiva com que contamos para entender a causalidade em relação às ações dos agentes sociais” (Vila, 1996, p.1)²⁹.

A coerência narrativa é concebida ilusoriamente, como coerência factual. A nação é transformada num distante objeto de desejo — *o distante passado nacional, a identidade nacional autêntica* — contaminado pela coerência com que é narrado e, simultaneamente, buscado. Incoerências e diferenças, indeterminação e contingências são expulsas dos limites desse discurso nacional e concebidas como parte de nossa vida cotidiana. A coerência e a integridade de que carecemos são projetadas numa dimensão ausente, que é tornada presente pelas narrativas sobre a identidade e o passado nacional (Gonçalves, 1996, p.17) (grifo meu).

“Expulsas dos limites do discurso nacional e concebidas como parte de nossa vida cotidiana” ou concebidas como produto de interferências externas, como o Armorial parece fazer. Assim, uma questão a ser colocada — e que está diretamente ligada à problemática da identidade — é: como os artistas armoriais definem os elementos musicais que consideram brasileiros ou representativos de “brasilidade”, o que orienta essas escolhas?

Nesse ponto, há que se levar em conta o que Suassuna afirma sobre o significado do trabalho do Quinteto Armorial, em especial nos primeiros momentos do Movimento. Já no “manifesto” *O Movimento Armorial*, de 1974, Ariano afirmava, um tanto “marioandradeamente”³⁰, que aquilo tinha “um caráter didático inicial”, que era preciso em certo sentido — e aqui os termos são meus — socializar (ou musicalizar) os músicos *brasileiros*³¹ de acordo com outros padrões e formas

²⁹ La única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales.

³⁰ Aquele argumento a respeito das três fases — segundo o qual a “tese nacional” é seguida pela fase do “sentimento nacional” até que se chegue à “inconsciência nacional” — não me parece tratar de outra coisa senão de uma reeducação, um acultramento do compositor que se propusesse fazer música “brasileira”.

³¹ Na verdade, a frase de Ariano é “reeducar nossos músicos”. Entretanto, a leitura que estou propondo aqui é a de que é justamente nesse ponto que o armorial pretende intervir: trata-se justamente de, através da disseminação da obra armorial reeducar os outros músicos brasileiros que, ouvindo aquela música, teriam seus ouvidos “abertos” para os elementos verdadeiramente brasileiros que vêm junto da arte armorial e então poderiam se reencontrar com suas raízes castanhas. Confirma essa leitura, por exemplo, o trecho da entrevista a Caros Amigos em que, trinta anos depois de lançado o Movimento, Ariano Suassuna afirma que foi o Armorial que chamou a atenção novamente para o maracatú, para a rabeça etc., que foi o Armorial que possibilitou, em certo sentido, que a música tradicional de Pernambuco fosse reencontrada, como no ManguêBit e outras manifestações pop inclusive.

culturais e musicais que não os propriamente europeus. E foi exatamente isso que ele reafirmou no texto que escreveu para o disco *Romançal*:

Era, como eu afirmava, ‘um modo, digamos assim, de reeducar os nossos músicos’, encaminhando-os a um som brasileiro e novo, ‘a um despojamento, a uma pureza, a uma estrutura musical que os afastasse dos padrões convencionais europeus’... Sempre afirmei que o objetivo procurado pelos integrantes do Movimento Armorial era a criação de uma arte brasileira erudita baseada nas raízes populares da nossa cultura (Quarteto Romançal, 1997).

E ainda no mesmo texto, referindo-se ao Quarteto Romançal, escreveu:

Esse é o caminho que o Quarteto Romançal continua e aprofunda, no campo da música. Um caminho que se torna possível na medida em que, como compositor, o próprio Antônio Madureira reaparece agora com pleno domínio dos seus meios de expressão.

No Brasil, como acontece em todos os países que ainda têm um povo, os caminhos que existem para que um artista exercite seu poder criador são de uma riqueza e multiplicidade verdadeiramente impressionantes. O Quinteto da Paraíba, integrado por três brasileiros e dois chilenos, já mostrou, num disco gravado na Inglaterra, que um grupo tradicional de câmara pode tocar perfeitamente a música armorial. É por isso que o Quarteto Romançal significa um outro passo adiante; com a vantagem de ter à sua frente um compositor como Antônio Madureira e de contar com intérpretes do quilate de Aglaia Costa, Sérgio Campelo e João Carlos Araújo.

A onda de divulgação e de mau gosto que atualmente ameaça o Brasil é tão poderosa quanto no resto do mundo. Se ela não conseguir sufocar e esmagar a criação, ora marginalizada, dos verdadeiros artistas, o Quarteto Romançal e a obra de Antônio Madureira entrarão para o concerto universal da música de todos os países — fraternalmente una em sua rica variedade — com a nota mais marcadamente brasileira e pessoal que possuímos atualmente. Então, um russo, um francês e um romeno poderão ouvi-la com a mesma encantação, com a mesma alegria com que nós, brasileiros, ouvimos Stravinsky, Erik Satie ou Béla Bartók. Porque, na minha opinião, a música de Antônio Madureira tem, para o Brasil, a mesma importância que a gravura de Gilvan Samico, o romance de Guimarães Rosa e a poesia de João Cabral de Melo Neto (Quarteto Romançal, 1997).

A enorme citação se justifica por expor de forma condensada e clara diversos pontos importantes que este trabalho propõe discutir. Alguns já foram tratados e outros ainda estão por ser explorados, mas vale, ainda que de maneira esquemática, colocá-los claramente. Em primeiro lugar, encontra-se a já discutida idéia da criação, a partir das tais “raízes populares da nossa cultura”, de uma arte “erudita” que poderia ser qualificada como “brasileira”. Daí decorre a problemática de sua relação com o “povo”, com o que os armorialistas chamam de cultura de massas e a própria idéia de

que a cultura brasileira estaria sofrendo uma descaracterização. Em seguida, há essa questão “pedagógica” da atuação do Movimento e a discussão sobre “reeducação” dos músicos, com o pregado afastamento dos “padrões convencionais europeus” e a busca e o estabelecimento de uma sonoridade “brasileira” a partir da instrumentação e da adaptação das maneiras de execução de instrumentos populares a instrumentos da tradição “erudita”. Por último, numa relação até certo ponto tensa com o ponto anterior, havia a preocupação com a produção de uma arte que pudesse entrar para o “concerto universal da música de todos os países”, ou seja, uma música de status similar ao da música “erudita” européia, já que aqui “todos os países” parece significar “as grandes nações européias”.

Mas daqui pra diante os pontos que faltam ser discutidos deverão ir surgindo conforme forem sendo expostas mais algumas questões importantes sobre o Armorial. É preciso seguir com a argumentação de maneira a minimamente conseguir ordenar linearmente os problemas, tentando deixar claro e dar sentido à leitura que está sendo desenvolvida aqui sobre a proposta armorial para a música brasileira.

3.5. Preservação através da arte armorial e idéia de arte erudita como referência à Europa.

Sobre aquela dimensão pedagógica e em grande medida preservacionista do Movimento a que fazia referência há pouco, não há como não relacionar diretamente a preocupação com a criação e divulgação de uma arte de raízes brasileiras a uma dimensão também definida como “pedagógica” que Gonçalves (1996) aponta nos projetos de preservação: os armorialistas parecem considerar que a “arte brasileira” pode ser preservada através de sua forma “armorial” e não necessariamente como é encontrada entre os artistas populares — apesar de não excluïrem também essa possibilidade. Apesar disso, o simples fato de tal pedagogia parecer estar baseada em concepções bastante tradicionais a respeito da cultura brasileira, ou seja, concepções características do pensamento social do século XIX e começo do século XX, pode explicar, por exemplo, aquela adoção do padrão de arte “erudita” européia para a música Armorial a que fiz referência acima.

Além disso, é significativo que uma arte baseada em formas de realização artística dos artistas “populares” seja produzida por artistas de extrações alta e média, da sociedade — muitos deles musicalizados em conservatórios dentro da tradição de música de concerto europeia — e que tenha penetração justamente entre platéias de extração social semelhante. Nesse ponto, creio que a questão seja que os artistas armoriais começaram fazendo consigo próprios o que pretendem fazer com o Brasil como um todo em seguida. Como aquele cientista que, como forma até de convencer os outros da eficácia de sua descoberta, testa primeiro nele próprio o remédio que vai recomendar aos outros, os armorialistas parecem considerar que criar arte a partir da cultura popular seria uma forma de reeducar não somente a eles próprios mas também àqueles que travassem contato com sua arte.

Por outro lado, uma investigação — fora do escopo deste trabalho, lamentavelmente — a respeito de como uma tal arte poderia ser representativa do Brasil, demonstraria, penso, a relação ambígua que as propostas armoriais guardam com sua origem europeia. A própria idéia de que essa música seja apresentada em salas de concerto para uma platéia silenciosa e compenetrada, segundo a etiqueta da música “erudita” mostra como se adota uma forma de experiência musical totalmente estranha aos grupos sociais em que essa música se pretende baseada.

Mas parece ser exatamente da criação de uma tal arte que se trata. Basta lembrar aquele trecho em que Ariano fala sobre o “caráter ‘didático’ inicial” da música do Quinteto. Assim, nossos músicos deveriam se livrar da carga da educação e dos referenciais europeus de música — carga que só poderia levar, como afirma Suassuna, a música “europeizada”. Por conseqüência, para criar uma música “brasileira” há que se trabalhar com base em elementos encontrados na cultura brasileira, logicamente. Entretanto, alguns referenciais típicos da tradição europeia retornam pela porta dos fundos na própria concepção de arte erudita sustentada pelo Armorial. Desse modo, parece que aqui se esbarra numa certa limitação da reflexão musical armorial na medida em que, ao que tudo indica, Suassuna não relativiza a hierarquia entre as culturas até o ponto em que a importância de uma música feita para salas de concerto seria questionada também, visto que é difícil não fazer alguma “violência” ao material musical popular ao migrar para a sala de concerto. Mas talvez

seja disso mesmo que se trate em certa medida. A reflexão sugerida pela idéia de *tradução* que Walter Benjamin discute em *The Task of The Translator* talvez seja bastante fecunda para pensar o ponto. A perspectiva que se abre a partir desse texto permite pensar que talvez essa “nota mais brasileira” em nossa música “erudita” vá surgir justamente do que é necessariamente levado de uma linguagem para a outra no processo de tradução.

Assim, da maneira como argumenta Benjamin ao discutir a relação entre a tradução e a obra traduzida, ao contrário do que se possa pensar, longe de servir à obra original a tradução deve sua existência a ela.

Todas as manifestações da vida que possuem propósito, incluindo sua própria *purposiveness*, em última análise têm seu fim não na vida, mas na expressão de sua natureza, na representação de sua significação. A tradução serve então finalmente ao propósito de expressar a relação recíproca central entre as línguas (Benjamin, 1969, p.72)³².

Não que ela revele ou estabeleça essa relação ela própria, mas a representa ao realizá-la em forma embrionária ou intensiva, completa ele. As linguagens, de fato, não seriam estranhas umas às outras mas, ao contrário, “a priori e separadas de todas as relações históricas, inter-relacionadas no que elas querem expressar” (Benjamin, 1969, p.72)³³.

Afirmando a impossibilidade de qualquer tradução cuja finalidade fosse tentar se aproximar, se assemelhar — a palavra usada é *likeness* —, ao máximo do original, Benjamin argumenta que isso acontece porque “em sua ‘vida pós-morte’... o original passa por uma mudança”³⁴ visto haver um processo natural e inevitável mesmo de mudança nas duas linguagens. Porém, “enquanto as palavras de um poeta persistem em sua própria língua, mesmo a maior tradução está destinada a se tornar parte do crescimento de sua própria língua e, finalmente, a ser absorvida pela renovação

³² All purposeful manifestations of life, including their very purposiveness, in the final analysis have their end not in life, but in the expression of its nature, in the representation of its significance. Translation thus ultimately serves the purpose of expressing the central reciprocal relationship between languages.

³³ A priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express.

³⁴ In its afterlife... the original undergoes a change

desta”.³⁵ Assim, a obra traduzida traz elementos para sua língua que a modificam, num processo que, junto da mudança pela qual o original passa em sua “vida pós-morte”, revela como toda tradução é apenas uma forma provisória “of coming to terms with the foreignness of languages” (Benjamin, 1969, p.73).

Existe uma espécie de “núcleo” na obra que não é traduzível. Diz ele

mesmo quando todo o conteúdo superficial foi extraído e transmitido, a preocupação primária do tradutor genuíno continua elusiva. Diferentemente das palavras do original, este conteúdo não é traduzível, porque a relação entre conteúdo e linguagem é bastante diferente no original e na tradução (Benjamin, 1969, p.75)³⁶.

Assim, é por isso que a tarefa do tradutor “consiste em encontrar o efeito pretendido na linguagem para a qual ele está traduzindo que produz nela o eco do original” (Benjamin, 1969, p.75).³⁷ É nesse processo que está o ponto principal do processo de tradução: a linguagem para a qual se traduz tem seus limites alargados. E é exatamente esse o ponto que interessa na discussão que está sendo empreendida aqui.

É o que vai ser levado pelo elemento popular para a obra erudita quando, de certo modo, aquele é “traduzido” para tomar parte no processo de construção desta, é esse alargamento dos limites da linguagem para a qual se está traduzindo que vai possibilitar que haja algo específico, algo próprio, nessa música criada a partir de tais propostas. Assim, esta não se constituiria apenas numa música cujos temas fossem de outra origem e que, por isso, algo de exótico ou diferente dela fizesse parte, como apenas um “tempero brasileiro”. Encarando o processo de *recriação* como uma forma de *tradução*, talvez se torne mais palpável o que Ariano poderia ter em mente ao falar naquela “nota mais brasileira” com que a música do Romançal estaria contribuindo no tal concerto universal das nações. Torna-se assim possível talvez entender o porquê do escritor afirmar que isso garantiria nosso lugar neste “concerto”: haveria

³⁵ While a poet’s words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually to be absorbed by its renewal

³⁶ Even when all the surface content has been extracted and transmitted, the primary concern of the genuine translator remains elusive. Unlike the words of the original, it is not translatable, because the relationship between content and language is quite different in the original and the translation.

³⁷ Consists in finding that intended effect upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original.

algo de necessariamente específico e próprio nessa música assim criada. Nossas *particularidades* participariam dela.

3.6. Recriação e transposição

Ainda em relação à educação dos músicos, ressaltando mais uma vez a convergência entre as propostas de Mário de Andrade e Ariano Suassuna, vale lembrar que concretamente ambos afirmam que o contato com o folclore seria uma forma de “educação” para os músicos até chegarem a compor uma música nacional. Além disso, enquanto Mário falava em três fases para a produção de uma música brasileira, Suassuna afirma que o artista, “partindo da simples imitação das formas populares, passará por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta” (Suassuna, 1951, p.44). Ou seja, como já foi dito, primeiro o artista simplesmente imita as formas populares na intenção de, através do hábito, tornar aquilo algo natural, completamente internalizado. Da mesma maneira, para Mário o artista, por opção de fazer música nacional, sacrificaria tendências suas individuais ou oriundas de sua musicalização à européia e se forçaria a criar a partir de material popular até que isso se tornasse “natural” para ele. Assim, sua própria forma de compor teria uma relação fecunda e natural com o material popular, com os elementos mais propriamente brasileiros, da mesma maneira que, consideram eles, já é natural para o povo estar em contato e criar coerentemente com sua cultura³⁸. Sobre a realização dessa arte brasileira, por exemplo, Mário de Andrade, afirmava que “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 2006, p.13).

Como Mário de Andrade, Suassuna também propõe uma arte erudita e, mais importante ainda, acredita também na “inconsciência” do povo para processar diversos elementos disparatados e realizar a arte *popular* na qual os artistas armoriais

³⁸ É interessante notar como vai ficando evidente que o que se precisaria fazer era uma revisão do que se considera parte ou não da cultura brasileira, ampliando o raio de visão para incorporar diversos elementos que em princípio talvez não se gostaria de considerar parte de nossa bagagem cultural. Colocada assim a questão, parece que se esbarra diversas vezes nisso mas porém se recusa a admiti-lo.

se baseariam. Entretanto, há um ponto que poderia passar despercebido mas que, uma vez notado, coloca um certo matiz na discussão: já que a proposta é partir de material e mesmo de formas de fazer do povo, *qual a diferença, no final das contas, entre essa arte e a própria arte do povo a não ser sua presença na sala de concerto?* (a questão da tradução será levada em conta no momento oportuno).

Para Mário, a arte erudita, no limite, deve ser *desinteressada*, ou seja, arte não-utilitária, que não serve a qualquer fim (Andrade, 1991, p.15) e é *superior* à arte “popular”. Para Suassuna, por outro lado, não existe essa hierarquização mas, entretanto, a arte erudita é uma espécie de superação do popular no sentido de que é necessário um “grande espírito” artístico para, a partir de suas raízes (encontradas no popular justamente), criar essa arte. “Arte erudita”, para Mário, significa um desenvolvimento dado aos elementos populares a partir das grandes conquistas do gênio humano em termos artísticos. Assim, uma arte erudita baseada na cultura popular brasileira, tal como a propõe Mário, daria um tratamento “erudito” ao material popular. Isto é exatamente o que Suassuna na prática critica no nacionalismo musical: a aplicação do modelo europeu de tratamento, desenvolvimento temático, harmonia, instrumentação etc. ao material popular. Suassuna parece pensar a arte erudita num sentido mais amplo de que é arte que tem preocupações estéticas, que não é apenas resultado de um impulso interno, não sendo definido tão claramente *a priori* de que maneira o material deve ser organizado. É como se a reflexão que levou à incorporação do elemento melódico popular à música “erudita” — ou seja, o uso de temas — fosse ampliada para incorporar também o elemento formal popular — as formas, os modos de desenvolvimento temático etc. — como apenas mais uma forma legítima (e nesse caso preferencial) a ser praticada. Nesse sentido é que não se pode prescindir do grande espírito para realizá-la: é o indivíduo que tem conhecimento e capacidade para realizar uma música para a qual há também exigências formais e artísticas, mas que não deixa de ser perfeitamente um produto de sua cultura, de sua região. Para Suassuna essa preocupação com forma, com questões estéticas que a arte erudita nutre não existe na arte popular (Santos, 1999, p.34), que é perfeita mas não passa, como a encara também Mário de Andrade, do resultado de uma necessidade, que é utilitária (Andrade, 1991 e 2006). A definição suassuniana para como deve ser

elaborada a arte erudita brasileira é algo como a idéia de que é preciso colocar a técnica erudita a serviço da cultura brasileira³⁹.

A arte popular é, então, apenas fruto do seu entorno e não alcança a “universalidade” da obra erudita. Em certa medida, ela é desprovida da consciência formal e das exigências estéticas que permeiam o processo criativo do “espírito artisticamente dotado” durante a realização desta (Santos, 1999, p.178). Assim, a *recriação*, fase seguinte à transposição, é aquela na qual o artista supostamente criaria livremente mas sem jamais se “descolar” de sua própria cultura — da mesma maneira que o povo faz, porém mantendo as preocupações formais. Por isso, a recriação é a forma mais desenvolvida, o ponto de chegada, na busca pela realização da arte nacional. Suassuna escreveu que “a imitação é o campo do compositor popular; a recriação, o do erudito; e a transposição, uma espécie intermediária, importantíssima para criação de uma música nacional” (Suassuna apud Santos, 1999, p.178).

Capiba, por exemplo, segundo Suassuna, foi um compositor que realizou justamente transposição em suas peças “eruditas”. Nestas, apesar do interesse que têm em si, o compositor teria se limitado a fazer a passagem do material originado na cultura popular para o “registro” erudito. Assim, é como se simplesmente tivesse tomado emprestado tudo o que há na obra popular, algum tema e o tratamento que lhe é dado, e colocado na sala de concerto.

A realização completa da música erudita brasileira segundo o Armorial, porém, diferentemente do que Mário à primeira vista propõe, deve se utilizar de formas de fazer encontradas entre a música “do povo”, mas algo além da mera transposição também deve acontecer. Há, então, de certo modo, uma divergência entre as duas perspectivas, principalmente tendo em vista as críticas que Suassuna faz ao nacionalismo musical. Porém, ao contrário do que Suassuna dá a entender, talvez seja muito mais uma diferença de grau que de natureza o que separa as duas *propostas*. Explicando: no Modernismo, ao que parece, pensava-se *em geral* como material popular apenas a frase melódica e alguns ritmos dos quais se poderia dispor em composições mais “elaboradas”. No Armorial, por sua vez, o que aconteceu foi

³⁹ Ver, por exemplo, Suassuna, 2003.

talvez um certo “alargamento” do horizonte da reflexão musical para incluir também determinados procedimentos vistos como típicos da forma de fazer música do “povo”. Assim, além do que já estava entre os interesses dos músicos modernistas, o olhar dos armorialistas está voltado também para elementos como ostinatos, o desenvolvimento por variação na instrumentação e na textura, a harmonia modal⁴⁰ como um elemento independente do qual se pode extrair talvez riquezas próprias e, muito importante, a questão do timbre, de uma sonoridade brasileira baseada não só na instrumentação típica mas mesmo nas formas de execução instrumental praticadas entre o “povo”. Isso só é possível a partir do momento em que se relativiza a própria superioridade da arte europeia em confronto com a arte produzida por outras culturas, considerando, por exemplo, que o uso de melodias curtas que são repetidas não denota qualquer pobreza ou algo do tipo, mas que é apenas uma “tendência” ou “constância” da música de nossas populações.

Deixando à parte por um breve momento a questão da tradição da *Bildung* em Mário deixar aquela marca evolucionista já apontada, ele e Suassuna estão *propondo* a mesma coisa: a utilização do material popular no registro erudito⁴¹. A diferença estaria no que consideram material popular, no que deveria migrar ou permanecer nesse processo de passagem de um registro para o outro. Porém esse evolucionismo pressuposto na idéia de *Bildung* acaba por aprofundar sutilmente o fosso entre as duas

⁴⁰ *Ostinato* significa, numa definição bastante simples e superficial, a insistência na repetição de algum elemento durante um trecho musical. Assim, pode-se repetir, por exemplo, um motivo inteiro, uma figura rítmica, mesmo que as alturas variem, ou até uma seqüência de alturas com ritmo livre. Sobre *modalismo* uma explicação breve, ainda que conscientemente insuficiente, fica mais difícil de elaborar. Basicamente, o sistema modal é o sistema de organização das alturas disponíveis para o compositor trabalhar que prevalecia na música europeia até o fim da Renascença, sistema o qual serve também para entender grande parte do repertório “folclórico” brasileiro. Funciona com base em “modos”, que são agrupamentos específicos de alturas que podem ser manipuladas horizontalmente (melodicamente) e verticalmente (“harmonicamente”). Em geral, é oposto ao *tonalismo*, que o “sucedeu” no fazer musical europeu, embora essa oposição faça muito pouco sentido de diversos pontos-de-vista.

⁴¹ A própria idéia de que o grande espírito era necessário para elevar a arte brasileira além do nível da transposição até ao da recriação mostra claramente, penso eu, a marca que a idéia de *bildung* deixou também na reflexão suassuniana, apesar deste afirmar categoricamente a falsidade de qualquer atribuição de maior valor à arte erudita em relação à arte popular. Suassuna escreveu que o se tinha que fazer era justamente colocar a técnica erudita, moderna, os últimos desenvolvimentos dessa técnica, a serviço da cultura brasileira; que só assim poderia ser criar arte erudita, a única que consegue alcançar a universalidade.

perspectivas a partir do momento em que se passa das propostas para a realização musical propriamente dita.

Uma das diferenças entre Mário e Ariano seria a de que a marca da noção de *Bildung* naquele faz com que não haja exatamente tradução, mas sim outro tipo de relação entre a arte “erudita” e a arte “popular”. Nesta relação, ao invés do elemento popular ser traduzido para outra linguagem, ele sofre uma transformação em que é deixado de lado justamente aquele elemento para além das palavras traduzíveis cujo eco, segundo Benjamin, se deveria buscar na outra linguagem. Na perspectiva marioandradeana — parece-me —, o tratamento dado ao material popular pressupõe uma espécie de abstração na qual a idéia parece ser tirar-lhe quase toda carga cultural, permanecendo, no limite, unicamente como material sonoro, como um conjunto de alturas determinadas e ordenadas temporalmente (Naves, 1998, p.11, 12). No processo de tradução que estou propondo para compreender o Armorial, por outro lado, é até desejável a permanência da “carga cultural” que o material popular pode portar — até os limites que a reflexão musical deles permite. Isso seria garantido justamente pela incorporação dos modos de tratar e desenvolver o material temático, da sonoridade buscada e mesmo de algumas formas de executar os instrumentos.

Na verdade, parece ser possível estabelecer a partir daí também a distinção entre recriação e transposição e, finalmente, diferenciar minimamente a “música erudita de raízes brasileiras” tal como a propõe o Armorial da própria “música do povo”. Tal problema, no final das contas, só existe na recriação, visto que é exatamente de fazer a ponte, de levar do popular para a sala de concerto, que trata a transposição, ou seja, isso não é uma questão quando se trata de transposição visto ser exatamente essa a sua finalidade. Na transposição só o que é levado de novo para a música de concerto é o elemento “estranho” que necessariamente vem no processo de *tradução*. Na recriação, ao contrário, o compositor precisa procurar alternativas, soluções e formas de trabalhar o material sonoro que, baseadas nos procedimentos da suposta “cultura popular”, não terminem sendo mera cópia da música produzida pelo povo. Olhando desse ponto de vista, não há como deixar de notar que houve muito mais transposição, principalmente no início do Movimento, do que Suassuna parece querer admitir.

3.7. Raízes locais e arte universal

Apesar de todas as questões colocadas acima sobre o que fazer com o material popular, não é possível deixar de chamar a atenção para o fato de que a própria idéia de que as “raízes populares” seriam o ponto de partida para essa arte é já problemática em si. Tratar-se-ia, em princípio, justamente de beber naquele rio ao qual Ariano faz referência em *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976) e que corre subterrâneo levando a cultura brasileira. Como se a cultura do “povo” fosse uma espécie de manancial de água pura de onde o artista poderia beber sem medo de se “envenenar”, a proposta, como já foi dito no capítulo 1, é criar a partir do Romanceiro Popular do Nordeste, reencontrando e seguindo aquelas “tendências” que supostamente estariam inscritas em nosso sangue castanho.

Na verdade, segundo Suassuna, o que garantirá força própria à cultura brasileira é, por um lado, a consecução daquela “síntese” castanha para a qual nós, brasileiros, tendemos e, por outro, a incorporação dessa cultura popular ao registro erudito como fonte e base para a realização da tal arte “erudita” brasileira. Por isso, parece por vezes que, por mais que Suassuna postule não haver hierarquia entre as culturas, um país precisa ter uma arte “erudita”, uma arte que participe daquele concerto universal das nações, para que sua cultura possa ser considerada uma grande cultura, para dar-lhe até legitimidade enquanto realização do gênio humano.

Essa arte, seguindo uma idéia difundida em todo o Modernismo brasileiro, partia da idéia de que para atingir o universal deveria ser nacional e mesmo regional (Moraes, 1978). Entretanto, como Suassuna afirma em alguns trechos, a arte erudita é a arte realizada pelo grande espírito e que é capaz de atingir o universal. São indicativos disso, por exemplo, a própria idéia da música brasileira poder, finalmente, depois de chegar a seu estágio atual de desenvolvimento, ser executada em instrumentos da tradição da música de concerto, de poder ser ainda executada por um grupo como o Quinteto da Paraíba — que tem estrangeiros em sua formação — ou mesmo, por fim e mais explicitamente, por essa música poder ser ouvida por “um russo, um francês e um romeno... com a mesma encantação, com a mesma alegria com que nós, brasileiros, ouvimos Stravinsky, Erik Satie ou Béla Bartók”. Assim, os

dois argumentos se fundem, estabelecendo, de um lado, que para ser erudita a música tem que atingir o universal e, de outro, que se para atingi-lo ela deve ser nacional, então para termos uma música erudita verdadeiramente “nossa” temos que ter grandes gênios, espíritos artísticos, produzindo sua arte ligados diretamente a nossas raízes, a nosso sangue castanho, ao rio subterrâneo que corre levando nossa cultura. Daí a importância da transposição: ela é o momento mais propriamente “pedagógico” no caminho de criação da arte brasileira na medida em que é nela propriamente que é feita a *tradução* dos elementos populares para a arte erudita, para o espaço da sala de concerto. A partir daí nossos compositores poderão se “acostumar” ao som, se reeducar segundo as maneiras de fazer, os recursos e métodos composicionais típicos de nossas tradições e absorvê-los de modo a incorporá-los a sua arte. Assim é que se caminharia para que a fusão do sangue castanho — que define nossos elementos mais brasileiros — fosse “realizada” e expressa também em nossa música⁴².

Desse modo, no âmbito da realização musical armorial haveria casos em que o artista logrou realizar obra erudita de fato segundo as concepções suassunianas. Como foi visto, segundo afirma Suassuna, o trabalho de Antônio Madureira com o Quarteto Romançal teria sido um desses casos. E é por isso que Ariano coloca sua obra pode em pé de igualdade com a música não só de Heitor Villa-Lobos, afirma ele, mas de Béla Bartók, Debussy, Stravinsky, Beethoven e outros grandes do cânone da tradição de concerto européia.

Entretanto, surge como elemento poluidor talvez dessa relação fecunda entre a “arte erudita” e a “cultura popular” o que Suassuna chama de “cultura de massas”. De fato, grande parte do ponto já foi delineada nas discussões precedentes, entretanto, visto ser essa relação um ponto importante da discussão, talvez valha a pena dedicar-lhe algumas palavras ainda.

De maneira bem esquemática, Suassuna utiliza a noção de cultura de massas para, de certa maneira, caracterizar aquilo contra o que o Movimento deseja lutar. Na verdade, nosso autor fala também em cosmopolitismo: algo como um problema difuso cuja característica principal seria exercer uma força homogenizadora sobre as

⁴² Talvez seja interessante lembrar que já em Gilberto Freyre existia a possibilidade de refletir sobre a inclusão da arte brasileira no concerto universal, sobre a ruptura com padrões europeus e a valorização da especificidade do Brasil (Araújo, 1994, p.30).

diversas culturas do mundo. Entretanto, essa noção de cosmopolitismo parece ser parte do mesmo movimento que dá penetração à cultura de massas, na medida em que Suassuna associa em grande parte a aceitação da cultura de massas a influências externas a nossa cultura. De certo modo, seria algo como uma espécie de complexo de inferioridade que faria com que repetidas vezes os brasileiros aceitassem a cultura de massas para, de alguma forma, poderem se sentir parte da cultura dos grandes países. Essa aproximação é feita de maneira bastante clara, por exemplo, no prefácio à *Farsa da Boa Preguiça*, no qual Suassuna conta ainda algumas histórias nas quais explica e justifica seu “preconceito de raça ao contrário” (Suassuna, 2002).

Além disso, existem os dois níveis já tradicionais na maneira de se pensar cultura: o popular e o erudito, cuja definição e importância de cada um deles para o estabelecimento e desenvolvimento da arte erudita brasileira já foi — espero — discutida suficientemente. Resta saber, contudo, como se dá a relação tensa que existe no pensamento suassuniano entre esses dois níveis e deles dois com a chamada cultura de massas. Uma questão particularmente interessante que subjaz aí — mas que só poderá ser tratada periféricamente — é a possibilidade de estabelecer uma diferenciação radical entre cultura de massas e cultura popular.

Como foi dito, fazendo a distinção entre cultura popular e cultura erudita, resta ainda este nível de cultura que pode ser chamado de cultura de massas ou indústria cultural (Adorno, 1994). Suassuna afirma nunca ter-se colocado contra culturas estrangeiras e sim contra a cultura de massas, sempre (Suassuna, 2003). Esta, segundo ele, trabalhando com a caracterização que já ficou célebre na formulação de Theodor Adorno, seria “o nível abaixado de propósito atrás de audiência”. Assim, (apenas repassando um ponto já discutido) considerando a obra de arte como resultante da convergência entre a criatividade de um indivíduo, a herança da tradição e a influência de uma época dada, Suassuna afirmava que a diferença essencial entre arte popular e arte erudita residia no fato da arte popular ser fruto apenas de uma tradição e de uma época, faltando-lhe aquele “toque” do espírito artístico que poderia alçá-la ao nível da erudita (Santos, 1999, p.178). A música erudita viveria, então, numa espécie de interdependência da música popular até conseguir diferenciar-se a partir dos desenvolvimentos realizados pelos “grandes espíritos”. É por isso que,

como foi visto, uma música nova, nacional deveria se formar a partir da música popular (Santos, 1999, p.178). Mas as relações com a cultura de massas ficam “borradas” na medida em que o elemento popular parece incorporar e mesmo compartilhar de diversos elementos que se encontram presentes na cultura de massas. E — aqui o que há de importante que faltava ser colocado — a isso só se consegue dar encaminhamento recorrendo àquela noção um tanto duvidosa de “inconsciente coletivo” do povo que, através de “processos de escolha e assimilação”, processaria todas as referências culturais pertinentes de acordo com sua própria cultura.

Suassuna faz assim uma distinção entre três níveis de cultura que se tocam e que estão até certo ponto relacionados, porém, como já deve estar ficando claro, a cultura de massas acaba participando de uma forma específica, passando por uma espécie de “filtragem”. Penso que seja ocioso afirmar mais uma vez o quanto, do ponto de vista suassuniano, a cultura “popular” pode “fertilizar” a cultura “erudita”. Entretanto, de certo modo, esta também tem algo a oferecer, senão à própria cultura popular, à cultura brasileira como um todo pelo menos, na medida em que vai contribuir para sua preservação ou para a preservação de suas formas em outro “registro”. Além disso, a própria cultura brasileira se formou, em parte, com o povo se alimentando culturalmente daquela cultura erudita européia e reprocessando elementos desta segundo a “pulsão” de seu sangue castanho, como já foi suficientemente discutido no capítulo anterior. Assim, a cultura popular seria, para os armorialistas, dinâmica, como não se demoram em afirmar de modo a defenderem-se das acusações de “congelamento” da cultura popular, medievalismo etc. Dizia Suassuna em uma entrevista, por exemplo:

Eu não quero cristalizar coisa nenhuma e nem que eu quisesse não se cristaliza não, porque a arte popular é profundamente dinâmica. Juro que não faço esforço nenhum para não ser influenciado, só deixo me influenciar o que eu quero. Tem uma frase de Thomas Mann que me tocou profundamente. Ele disse: ninguém pode sofrer influência daquilo que lhe é estranho, que lhe é alheio. Você só vai se influenciar por uma coisa que você já tem dentro de si e que talvez não soubesse que ia se revelar. A arte popular é profundamente dinâmica, é formidável nela a capacidade de absorver elementos estranhos (Suassuna, 2003, p.40).

Há uma questão importante no que diz respeito à arte popular que é o fato de que, além de afirmar não ter a intenção de mantê-la “cristalizada” da maneira como supostamente foi um dia, Suassuna acredita em sua capacidade de absorver elementos estranhos que encontrem nela mesma alguma espécie de ressonância e, a partir desses novos elementos, continuar se reproduzindo a si mesma — da mesma maneira que dizia Madureira no texto citado há algumas páginas falando dos “processos de escolha e assimilação”. É como se houvesse uma coerência inevitável da arte do povo — coerência que imagino que seja garantida pela pulsação castanha no sangue da população brasileira — e que, desse modo, seria sempre garantia de que entre aquelas parcelas da população se poderia encontrar a autêntica cultura brasileira da qual se poderia partir para a criação dessa arte erudita também brasileira.

Ora, tais considerações permitem, a partir daquele argumento sobre *circularidade* entre níveis de cultura, propor uma leitura interessante para a maneira como os armorialistas pensam as relações da cultura popular e da arte erudita com o que chamam de cultura de massas. Ao que parece, na concepção armorial há atores diferentes ocupando esses três papéis, só que, apesar de existir esse terceiro termo na relação, o todo funcionaria numa dinâmica mais ou menos similar ao argumento original. Lembrando: este argumento inicialmente estabelece a existência de uma cultura popular que em poderia se “alimentar” de elementos da chamada cultura erudita dos quais se apropriaria livremente, em grande medida transformando e até desfigurando-os segundo necessidades e modos de fazer específicos seus. Por outro lado, a “cultura erudita” historicamente teria bebido e continuaria a beber da cultura popular, tal como acontece na proposta suassuniana mesmo. A diferença, como disse, está em que na leitura proposta aqui há esse terceiro termo — a “cultura de massas” participando dessa relação. Assim, a cultura entendida pelos armorialistas como “brasileira” ocuparia o lugar que a cultura das classes superiores da sociedade ocupava no argumento original, sendo a indústria cultural o que faria o papel “deformador” que a cultura popular assume no argumento de Ginzburg. Mais precisamente, a cultura popular seria então, para os armorialistas, uma espécie de “fonte” (que no exemplo de Ginzburg não tem paralelo) onde se poderia encontrar preservadas tradições que estariam se perdendo. Segundo as categorias empregadas

pelos próprios artistas armoriais, a cultura “brasileira”, quando realizada — ou seja, a cultura erudita de raízes populares que eles almejam contribuir para realizar —, foi e será uma cultura “genuína” correspondente à cultura das classes superiores no exemplo de Ginzburg. Esta sofre, entretanto, uma descaracterização ao chegar à cultura de massas, que ocuparia o lugar que cabe à cultura popular numa concepção mais “aristocrática” de cultura que a encara como menor ou bárbara.

Como escreveu Santos, os artistas do Movimento

recorrem à obra popular como a um “material” que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Essa dimensão culta e até erudita manifesta-se na reflexão teórica, desenvolvida paralelamente à criação, como na multiplicidade de referências culturais (Santos, 1999, p.286).

Assim, fecha-se o ponto a partir da idéia de que é justamente religando-se à arte do povo, partindo dela, que se poderia encontrar o que há de mais brasileiro e que estaria já de alguma forma estabelecido como tendências em nosso suposto sangue castanho. O que supostamente acontece é que o cosmopolitismo, a modernidade, os meios de comunicação de massas, tudo isso concorreria para causar nos homens contemporâneos aquela espécie de “confusão” que os desviaria de seu destino, de si próprios. Assim, como é amplamente propagado pelo próprio Ariano, a proposta armorial seria uma forma mesmo de se procurar atuar contra esse processo, restabelecendo não só entre os artistas essa ligação com aqueles elementos que seriam mais fundamentalmente brasileiros mas, na medida em que suas obras atingissem outras pessoas, também influenciando decisivamente nos rumos da cultura e até da sociedade brasileira e mesmo mundial. Basta ver, por exemplo, a missão que Suassuna dá e de certo modo assume aos povos da Rainha do Meio-Dia:

Denomino[-os] de Povos da Rainha do Meio-Dia, baseado no trecho do Velho Testamento e num trecho dos sermões proféticos de Cristo. Ele, nesses sermões finais, disse que, no fim dos tempos, a Rainha do Meio-Dia se levantará contra os outros povos reclamando porque não tomaram consciência da importância da missão que ele trazia. Ele diz isso comparando com a história da Rainha do Meio-Dia que é contada no Velho Testamento, quando foi visitar Salomão porque tomou conhecimento, teve a lucidez de descobrir a importância de Salomão. Aí o Cristo diz: “Aqui está quem é maior que Salomão, e no entanto não estou sendo ouvido”. Então,

depois de ler essas palavras de Cristo, eu fiquei chamando os povos do sul, os povos magros, morenos, pobres, famintos, de a Rainha do Meio-Dia (Suassuna apud Nogueira, 2002, 104).